Н. ПОЛЯКОВА

# Фридрих Людвиг ШРЁДЕР

SHOUT
SHARE
IT

# Annotation

Ф. Л. Шрёдер — великий немецкий актер, режиссер и театральный деятель эпохи Просвещения. Он первый поставил в Германии драмы Шекспира, оказал большое влияние на развитие европейского сценического искусства. В книге рассказано о нелегкой судьбе Шрёдера, о жизни придворных и площадных лицедеев Германии и Австрии, о драматургах, поэтах, критиках и театрах второй половины XVIII века.


- Н. Полякова
  - Глава 1 РАННИЙ ДЕБЮТ
  - Глава 2
  - Глава 3
  - Глава 4
  - Глава 5
  - Глава 6
  - Глава 7
  - Глава 8
  - Глава 9
  - Глава 10
  - Глава 11
  - Глава 12
  - Глава 13
  - Глава 14
  - Глава 15
  - Глава 16
  - Глава 17
  - Глава 18
  - Глава 19
  - ИЛЛЮСТРАЦИИ
- notes
  - 1
  - 2
  - 3
  - 4

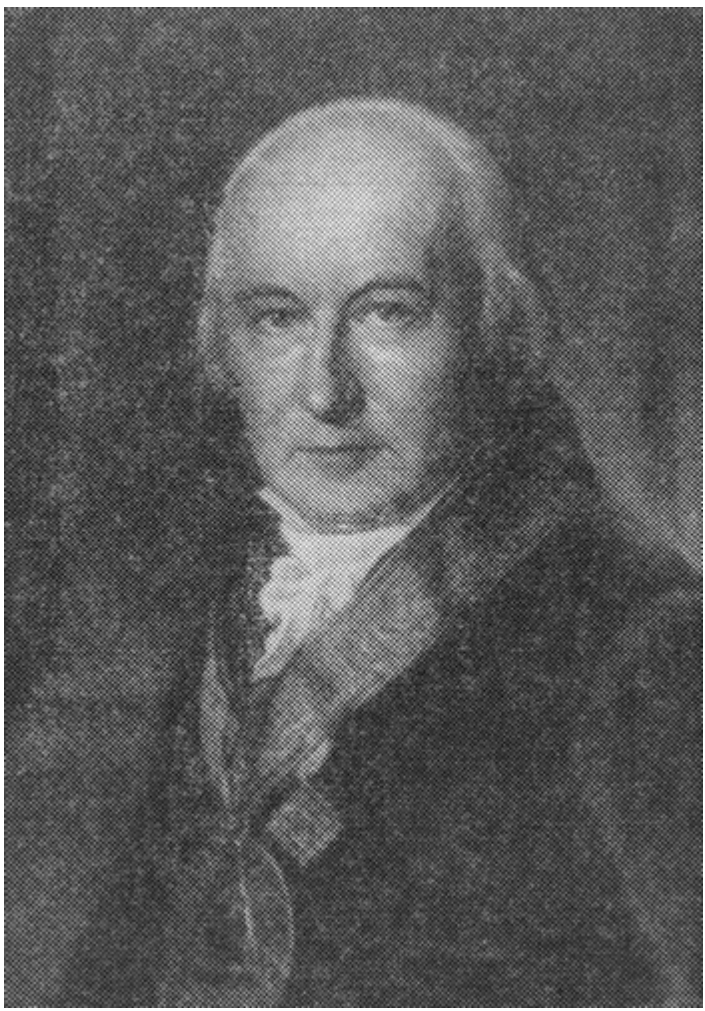
# Н. Полякова
# Фридрих Людвиг Шрёдер

# Глава 1 РАННИЙ ДЕБЮТ

*Памяти Владимира Николаевича Прокофьева*

*Является великий Шрёдер, который ставит вопрос переживания на самую высокую точку, ищет как раз то, что ищем мы.*

*К. С. Станиславский*



В тот памятный вечер в зрительном зале театра царило необычное оживление: скоро поднимется занавес и на сцене появятся новые актеры, только что прибывшие из Гданьска. Их

пригласил в свою немецкую труппу, игравшую в Санкт-Петербурге при дворе царицы Елизаветы Петровны, антрепренер Петер Гильфердинг. Он долго ждал приезда Конрада Эрнста Аккермана, Софи Шрёдер, их коллег и уверен, что те понравятся избалованной придворной публике. Гильфердинг терпеливо вел с Аккерманом переговоры, потому что знал: таких талантливых исполнителей не часто увидишь в лучших труппах Германии. А уговорить служителей Мельпомены совершить трудное, долгое путешествие из Западной Европы в заснеженную Россию не так-то просто. И если Аккерман в 1747 году наконец в Санкт-Петербурге, то не обошлось без счастливого случая: этому актеру не чужда Россия — некогда он служил в русской армии, участвовал в походах фельдмаршала Миниха. Ему ли, храброму, крепкому, закаленному в боях человеку, хорошему фехтовальщику, выносливому лыжнику, лихому кавалеристу, бояться тяжелой поездки в знакомые края. И, зная мужественный, решительный характер Аккермана, Софи Шрёдер спокойно положилась на его совет — отправиться в далекий Санкт-Петербург. Молодая мать не побоялась взять с собой и трехлетнего Фрица: пусть сын актрисы привыкает к скитаниям, сумраку пыльных кулис и переменчивым пристрастиям публики.

Дебютанты санктпетербургской сцены решили начать представление аллегорическим прологом. Его сочинила Софи Шрёдер. Вероятно, этот пролог мало отличался от сотен прологов, сыгранных странствующими в Европе труппами до и после того дня. Разум и Любовь, Вера и Надежда, Ненависть и Раскаяние были привычными персонажами аллегорических пьес, шедших со времен средневековья и на жалких подмостках рыночной площади и в роскошных залах княжеских резиденций. Историки вряд ли вспомнили бы о петербургском дебюте Аккермана и Софи Шрёдер, если бы в тот вечер на сцене не появилась малютка Невинность и звонким детским голоском не произнесла одну лишь фразу:

«О нет, тебя оправдываю я!»

Публика, умиленная видом одетого в театральный костюм белокурого ребенка, наградила его аплодисментами. Так состоялся дебют маленького Фридриха Шрёдера, в тот далекий вечер 1747 года впервые вступившего на сценические подмостки. Однако он превратился бы в сенсацию, если бы присутствующие могли знать, что перед ними будущая мировая знаменитость, актер и театральный деятель, имя которого историки культуры последующих столетий будут наделять заслуженным эпитетом —

великий.

Пролог прошел с большим успехом. Довольная царица Елизавета велела принести к себе в ложу маленького Фрица, посадила его на колени и приласкала. Мать мальчика, сочинившую пролог спектакля, императрица распорядилась наградить дорогим подарком.

Так начались для Софи Шрёдер и Конрада Аккермана гастроли в России, а для Фридриха Шрёдера — длинный актерский путь.

В 1749 году труппа Гильфердинга отправилась в Москву. Там 24 ноября вдова берлинского органиста Софи Шрёдер вышла замуж за Конрада Аккермана. Отпраздновали пышную свадьбу, на которой пятилетний Фриц был едва ли не самым шумным из многочисленных гостей. Отныне он стал пасынком одного из наиболее талантливых актеров и антрепренеров Германии, человека, сыгравшего огромную роль в его жизни.

В России Фриц был предоставлен заботам няни Клары Гофман, служившей у Гильфердинга переписчицей ролей, а вечерами, во время спектаклей, становившейся суфлером. Иногда, в свободное от театра время, Клара брала мальчонку за руку и приводила на берег Невы. Там она снимала с него одежду, заворачивала ребенка в свою пелерину и, пока тот сидел у воды, стирала нехитрые детские вещи.

Учение Фрица началось в Москве. Школа была далеко от дома, и добираться туда приходилось на санях. Мальчик навсегда запомнил, что во время этих путешествий видел ледяные горы и семь больших ледяных слонов.

Из Москвы труппа Гильфердинга снова вернулась в Санкт-Петербург. К 1751 году Фриц стал «профессиональным» актером — он постоянно выступал в детских ролях, за что ему положили плату 2 рубля в неделю. По тем временам сумма эта была значительной и свидетельствовала о немалом труде мальчика. Всей труппе Гильфердинг платил 72 рубля в неделю, из них матери и отчиму Шрёдера — 12 рублей; своеобразную бухгалтерскую ведомость открывают их имена. Заключают список ученики, которым выдавали 4 рубля 25 копеек, и трое разносчиков афиш, получавших 3 рубля 75 копеек. Что касается Шрёдера, то фамилия его в списке завершает перечень актеров. И лишь потом упоминается Клара Гофман, помощница, жалованье которой равно тоже двум рублям.

За четыре года жизни в России чета Аккерман скопила несколько тысяч, значительную сумму, большую часть которой составила стоимость подарков, полученных ею в день свадьбы. Тогда Аккерман решил создать свою антрепризу. Собрав труппу

актеров, зимой 1751 года он покинул Гильфердинга и отправился через Курляндию в Гданьск.

Это путешествие было задумано давно. Аккерман твердо решил попытать счастья там, откуда приехал в Россию и где осталось много поклонников его искусства. Он был связан с Гданьском с февраля 1745 года, когда завязал переписку с Иоганном Карлом Дитрихом, антрепренером игравшей там труппы. В течение 1746 года была достигнута договоренность, в результате которой Аккерману поручили художественное руководство актерами Дитриха.

Весной 1747 года, когда Софи Шрёдер с маленьким Фрицем переехала из Шверина в Гданьск, деятельность Аккермана была в разгаре и спектакли, показанные им, вызывали горячее одобрение публики. Однако, несмотря на это, Аккерман пробыл в Гданьске недолго, ибо считал его театр для себя лишь временным пристанищем.

В конце 1747 года, сыграв в последний раз спектакль «Брут» Вольтера, труппа Дитриха распалась. Лучшие участники ее, в числе которых были Софи Шрёдер и Аккерман, направились дальше на восток — в Россию. Аккерман стремился в придворный русский театр, куда его усиленно звал антрепренер Гильфердинг, и намерен был работой там заложить материальную основу для всей своей дальнейшей жизни странствующего комедианта. Поэтому он охотно возвращался в Санкт-Петербург, знакомый ему со времен службы в русской армии. Вместе с ним отправились Софи Шрёдер, известный актер Шуберт и семья Штейнбахер. К ним присоединился берлинец Шрётер, вышедший, как и Шуберт, из школы выдающейся немецкой актрисы Каролины Нейбер.

Живя в России, Аккерман часто вспоминал Гданьск — большой, прежде ганзейский порт, его прекрасные постройки, шумную, разноголосую гавань с большими кораблями у причалов. Правда, друзья его, местные старожилы, нередко сокрушались, что блеск этого польского города с годами заметно потускнел. Причину видели в экономическом упадке феодальной Польши и властной руке прусского короля, наложившего чрезмерную пошлину на товары, отправляемые из Гданьска морем. Сила Пруссии проявлялась еще и в том, что, хотя этот город имел собственные деньги, даже в самом Гданьске предпочитались деньги прусские.

Часто в Санкт-Петербурге, отыграв спектакль в Немецком комедиальном доме на Большой Морской, Аккерман мечтал о том, что настанет день, когда он переступит порог солидной гданьской ратуши, чтобы испросить разрешение и открыть собственный театр.

Он с удовольствием вспоминал заметки, посвященные работе руководимой им прежде гданьской труппы, опубликованные одним театральным критиком. В них говорилось о большой роли Аккермана и его коллег в изменении вкусов местных зрителей.

Еще совсем недавно симпатии публики были безраздельно отданы грубоватым народным фарсам — поссам. Но вот в городе появился новый глава актерской труппы — принципал. Теперь афиши приглашали знакомиться с лучшими пьесами известных драматургов. И вскоре произошла метаморфоза: публика охотнее спешила на вольтеровскую трагедию «Альзира», рисующую борьбу язычества с христианством, происходившую в 1725 году в Перу, или весь вечер лила слезы над судьбой фаворита английской королевы Елизаветы, графа Эссекса, о которой говорилось в волнующей драме Пьера Корнеля, чем на поссы с их извечным комическим героем Гансвурстом. Захваченные подлинно историческим сюжетом и естественностью образов спектакля Аккермана, зрители откровенно предпочитали теперь трагедии фарсам. И заслугу в том ценители искусства единодушно приписали местной труппе, и в первую очередь — ее руководителю, его отменному художественному вкусу и мастерству.

Аккерман помнил лестные строки гданьской рецензии слово в слово. «Знаете, — утверждал критик, — кому отчасти мы обязаны происшедшими изменениями? Играющей у нас труппе. Она стремится как можно правдивее воплотить характеры и потому пользуется всеобщим признанием… Трудно даже вообразить, как пуст бывает зрительный зал, когда, вынужденные обстоятельствами, актеры показывают одну из старых пьес. Особого упоминания, — продолжал он, — заслуживает господин Аккерман. Созданные им роли всегда отличает большая правдивость, они так искусно представлены, что исполнитель их бесспорно может быть причислен к лучшим актерам Германии. Его искусство образцово, он умеет вникнуть во все оттенки роли, постичь любой характер. Публика видела Аккермана в самых различных образах, и каждый раз возникало впечатление, что именно этот образ — лучший из всех, им созданных».

Мечтая о собственной антрепризе, Аккерман живо представлял себе красивые улицы Гданьска, и высокие его дома, в чистых окнах которых играли веселые солнечные зайчики, и торжественную Мариенкирхе, и живописные городские предместья. На запад от Гданьска стояли три песчаных горы, которые были гораздо выше городских башен. Хорошо было в ясный день отправиться в прусское местечко Штоценберг, находившееся на одной из этих гор. Стоило посмотреть вниз — и

открывалась четкая панорама Гданьска, можно было даже сосчитать его кровли. Глядя с вершины, бывший солдат Аккерман иногда думал о том, что в случае осады неприятельские батареи могут отсюда разрушить город. А вторая гора, Гагельсберг, привлекавшая путников страшными легендами о стоявшем здесь когда-то замке разбойников, заставляла Аккермана вспомнить свою молодость: там была могила русских, погибших в 1734 году, когда граф Миних штурмовал город. В те дни город держал сторону Станислава Лещинского против Августа III, за которого вступилась Россия. И гарнизон и жители Гданьска храбро сражались, но были побеждены.

Гастроли Аккермана в России остались позади. И вот труппа в пути. Каждый день приближает небольшой обоз комедиантов к долгожданной Пруссии. Всех измучили трудности дороги, поэтому в ту пору актеры не выступали. Особенно тяжелыми были переправы через реки. Нередко каждого человека, каждый сундук с костюмами приходилось волочить по тонкому, ломкому льду на маленьких санках, которые направлял отважный проводник. А однажды произошло событие, едва не закончившееся трагично. Возок, ехавший во главе обоза, сорвался с высокого, крутого берега. Пассажиры его получили ушибы, ссадины. Сидевшего там Фрица крепко зажало между двумя сундуками.

Долго ехали комедианты, прежде чем добрались до Гданьска. Здесь с 1752 года Аккерман стал их главой — принципалом. Энергичный и деятельный, он был всегда полон планов, которые стремительно готов был осуществить. С утра до ночи пропадая в театре, он неутомимо репетирует свои роли, ставит спектакли, читает пьесы, ищет переводы. Работы всегда полно… И многого бы не успеть, если бы не Софи Шрёдер.

Эта умная, рассудительная, трудолюбивая женщина быстро освоилась с новой ролью жены принципала. Зная нетерпеливость и вспыльчивость, прямолинейность, а подчас и грубость мужа, в которой тот не видел греха, поняв, что при коммерческих способностях Аккермана, совершенно не умевшего считать деньги, их театр неизбежно прогорит, Софи сразу взяла бразды правления в свои руки. Скоро она стала строгим, но справедливым наставником молодых актеров, проходила с ними роли, обучала актрис шить костюмы, вела все расходы труппы, переговоры о приглашении новых актеров, писала прологи, сценки, исправляла переводы… И все это не мешало ей много играть самой, играть с одинаковым успехом роли королев и горничных, завоевав всеобщее признание публики, считавшей ее

одной из наиболее значительных актрис немецкой сцены.

В Гданьске семья Аккермана увеличилась: в феврале 1752 года появилась на свет дочь Доротея и почти год спустя — сын Людвиг.

Дела антрепризы шли успешно. Но деятельный характер не давал Аккерману покоя. Теперь он задумал обосноваться в Кёнигсберге, построить там свой театр.

Кёнигсберг был центром хозяйственной и культурной жизни Восточной Германии. Уже более двух столетий славился его университет, в котором обучались не только юноши из немецких княжеств, но также приезжие иноземцы.

Город был богат, оживлен и живописен. Над всем господствовал здесь укрепленный валами дворец прусских королей с собором, где по традиции короновали очередного властелина. Ритм деловой жизни задавался портом, считавшимся одним из крупнейших в Европе. Никогда не пустовали его причалы. Здесь швартовались и разгружались не только местные, но иностранные — русские, шведские и английские — суда. Покидая затем гостеприимную гавань, корабли продолжали свой путь, увозя в просторных трюмах товары, сработанные трудолюбивыми руками немецких ремесленников и крестьян. Казалось, нет и не будет конца грузам, размещаемым в старинных высоких амбарах и складах, стоявших по берегам протекавшей через Кёнигсберг реки Прегель.

А над городом, словно бдительный страж, возвышался кафедральный собор. Этот великан будто охранял веками отлаженную здесь жизнь. Вот уже более четырех столетий превратности истории и хмурые ветры переменчивой Балтики овевали его крепкие, много повидавшие стены.

В начале 1753 года Аккерман добивается привилегии на право выступать в Пруссии. В октябре сбывается его мечта: он приезжает в Кёнигсберг, строит временное здание театра и перевозит своих актеров. Труппа его по тому времени была достаточно большой. В нее кроме трех членов семьи принципала входили четырнадцать актеров и помощница.

Открытие театра было торжественным. Сначала показали пролог, а затем драму лейпцигского профессора литературы Готшеда «Като», в которой Фриц Шрёдер играл небольшую роль Домитиуса.

К этому времени восьмилетний актер имел уже некоторый опыт. Гданьские купцы — завсегдатаи театра портового города — не раз бурно аплодировали ему. А однажды преподнесли и подарок: уж очень понравился им юный исполнитель в женской роли.

Софи Шрёдер радовалась успеху сына и нередко специально для него превращала «немые» роли, в которых обычно занимали мальчика, в «говорящие». Однако, справедливо опасаясь непоправимого вреда, который могут принести ранние сценические победы, мать и отчим не уставали внушать Фрицу: «Ведь это глупые юнцы — вот кто тебе аплодирует!»

Эти слова больно ранили мальчика. Он терпеливо и серьезно овладевал азбукой театрального искусства и рано вынужден был привыкать к обязанностям, о которых его сверстники не имели понятия. Особенно тяжело бывало летом. Рано утром, когда веселая ватага ребятишек отправлялась на рыбную ловлю, а потом затевала шумные игры в бесконечном лабиринте портовых складов, Фриц начинал свой взрослый трудовой день. Наскоро позавтракав, он отправлялся в театр, где до обеда шли репетиции и подготовка к вечернему спектаклю. Роли юного актера не были большими, однако случалось, что и в одной пьесе ему доводилось изображать по нескольку персонажей. Из вечера в вечер он становился то цветком амариллиса в пасторали, то хорошенькой лукавой девчонкой Луизон в мольеровском «Мнимом больном», то одним из участников античного хора в трагедии «Царь Эдип».

На репетициях и во время спектаклей, в перерывах между выходами на сцену, Фриц любил из-за кулис наблюдать игру лучших актеров труппы. Но редко мастерство их покоряло мальчика больше, чем искусство отчима. Фриц с трудом узнавал на подмостках человека, под одной крышей с которым жил уже не один год. Как завороженный следил он за каждым движением, словом, взглядом Аккермана и невольно переносился в другой, вымышленно-реальный, далекий от кулис мир.

В те удивительные минуты Фриц забывал боль незаслуженных обид, так часто наносимых ему отчимом, и невольно любовался тем, на кого еще вчера, дома, смотрел с глухой ненавистью затравленного волчонка. Ведь только накануне за небольшую шалость отчим жестоко отлупил мальчишку, а потом, обнаружив на полу жирное пятно от пролитого Фрицем масла, заставил дочиста оттирать его, стоя при этом на коленях, в которые острой, сверлящей болью впивались шарики крепкого, сухого гороха, служившего дополнительной пыткой для маленького грешника.

Палка и ремень были непременными участниками поучающих бесед отчима. Он быстро чинил суд и расправу. Достаточно было Кларе Гофман, за вкрадчивостью и ханжеской набожностью которой скрывались лживость, мелкая мстительность и угодливость хозяевам, пожаловаться Аккерману на Фрица — и кара следовала незамедлительно. Чета Аккерман

верила Кларе, считала ее человеком преданным их дому. А та, выслуживаясь, по злобности характера часто клеветала на своенравного, шаловливого ребенка, ибо знала, что хозяин весьма горд своими «педагогическими внушениями» пасынку.

Быть может, поэтому Фриц так ненавидит роль дона Гусмана в трагедии Вольтера «Альзира», которую репетирует Аккерман для предстоящих весной гастролей. Сын мудрого, гуманного губернатора Перу дона Альвареса, которому старик отец передал власть над страной, дон Гусман — жестокий, пылающий ненавистью к инкам человек. Он считает, что «этих дикарей» можно держать в повиновении только страхом перед избиениями, цепями и казнями.

Зачем еще и в театре показывают таких жестоких людей, с горечью думает Фриц. Сердце его тоскливо ноет оттого, что скоро ему — по спектаклю Алонсо — придется один на один встретиться с доном Гусманом. Он увидит злые, колючие глаза, услышит металлически резкий голос… И все же — Фриц отчетливо это ощущает — перед ним совсем не отчим, а другой, по-иному беспощадный человек. И он с облегчением думает, что даже такой страшный деспот, как дон Гусман, не произнесет тех грубых слов, которые так часто можно услышать от отчима дома, но которых, к счастью, не написал в своей трагедии господин Вольтер. Нет, никогда, ни за что на свете Фриц не станет играть роль дона Гусмана! Даже когда станет взрослым, опытным актером, даже если бы это приказал сам король Фридрих II!

Симпатии мальчика на стороне благородного дона Альвареса и особенно — Замора, юноши царского рода, влюбленного в Альзиру, дочь местного князя Монтеза. Вместе с Замором Фриц ненавидит испанцев — и, конечно, главного из них, всесильного дона Гусмана, — закабаливших свободный народ Перу. Мальчик очень любит страстные слова Замора, обращенные к инкам и призывающие их к мщению:

> «Шестьсот испанцев здесь — ударом их разбиты
> Моя страна, мой трон, наш храм и сами вы!» [1]

В мечтах Фриц видит себя мужественным Замором, совершающим покушение на тирана. Финал немного примиряет его с нелюбимой трагедией. Он удовлетворенно вздыхает, когда дон Гусман, умирая, раскаивается в совершенных жестокостях и прощает своего убийцу. А после завершающих спектакль слов дона Альвареса, который видел волю бога в обращении своего сына в истинное христианство, Фриц ловил себя на мысли, что надеется: а не произойдет ли с его отчимом такое чудесное

превращение не только на сцене? Тогда, пожалуй, стоит однажды сыграть не одну роль Замора, но и дона Альвареса. Впрочем, Фриц Шрёдер еще не знает, что придет время — и он предстанет гуманным губернатором Перу. Но это случится почти через тридцать лет…

А пока наступает вечер, и вместе с вечером приходит очередной спектакль. В тесной от костюмов и реквизита каморке при свете маленького огарка Фриц надевает парик с волосами до плеч, пудрит лицо и, пренебрегая холодом покрытых инеем от зимней стужи стен, быстро сбрасывает с себя платье, чтобы, облачившись в воздушный хитон Ангела, прикрепив на спине легкие крылья, появиться на сцене перед притихшим зрительным залом. Несколько тусклых масляных плошек и сальных свечей неровным, мерцающим светом озаряют едва колышущиеся от сквозняка ярко расписанные зеленые кулисы. Это — фантастический лес, куда под звуки флейты легким, балетным шагом устремляется маленький промерзший Ангел.

Все это происходит тогда, когда ровесники Фрица, убаюканные теплом мягких клетчатых перин, давно смотрят безмятежные ребячьи сны. Словно в луче волшебного фонаря, видят они то, что занимало их днем. Учение и проказы, сказка и быль вдруг фантастически переплетутся. Во сне они встретятся не только с веселыми приятелями по шалостям и играм, по и с героями любимых народных сказок, рассказанных на ночь мамой или бабушкой. Кто увидит фрау Холле — госпожу зимы метелицу, кто — злого, сварливого человечка Румпельштильцхена, кто — старую ведьму, которую ловко провели брат и сестра Гензель и Гретель, кто — гордого, умного короля Дроссельбарта.

Фриц же, поздно добравшись домой, забудется тревожным недетским сном, и в его усталом мозгу смутно прозвучат слова царя Эдипа, обвиняющего себя в страшных бедах, постигших древние Фивы, а потом, словно в тумане, промелькнет толстый, румяный мнимый больной Арган, который неожиданно превратится в средневекового рыцаря Родриго, влюбленного в прекрасную Химену. И вдруг появится француженка, христианка Заира и скажет, но уже не о магометанине Оросмане, а о главном действующем лице сна — маленьком спящем актере:

«Он благороден, чист, он добр при сердце львином…»

Но тут кто-то настойчиво будит Фрица, и обрывается так интересно начавшийся новый сон…

Наступила весна 1754 года. Пять месяцев работы в стенах

собственного театра настроили Аккермана оптимистично: 4343 талера за восемьдесят два представления — не такой уж плохой сбор! Но впереди — постройка здания постоянного театра. Поэтому предложение из Польши от придворного шута Леппера вести совместно театральное дело в Варшаве кажется принципалу заманчивым.

Уже апрель, пригрело солнце, и можно собираться в путь. Комедианты уедут, а в это время в Кёнигсберге, на месте, где прежде стоял старый польский костел, начнет расти гордость и надежда Аккермана — собственный театр. При нем предусмотрено и помещение для большой семьи принципала. «Выстрою театр, — думает Аккерман, — и Кёнигсберг станет моим опорным пунктом. Отсюда я смогу выезжать во все города Германии. Моим „собственным“ будет тогда не какое-то захудалое местечко, но красивый и богатый порт Пруссии. Пока же надо набраться терпения, ждать и успешно вести гастроли, чтобы оплачивать прожорливую стройку».

В Варшаве Фрица отдали в иезуитскою школу. Спокойная, ровная атмосфера, в которую он попал, сильно отличалась от той, что существовала дома. Своенравность, вспыльчивость и порывистость мальчика были умело притушены размеренной жизнью школы, терпением ее наставников. Но главное, что нравилось здесь юному актеру, — необычная праздничность и торжественная театральность католического богослужения. Видя в этом благотворное обращение души комедиантского сына к церкви, наставник еще за несколько недель до отъезда поведал Фрицу, что мог бы навсегда оставить его здесь. И получил согласие питомца.

Приближался день отъезда. Фриц вел себя так, будто вместе с труппой собирался покинуть Варшаву. Но рано утром, когда актеры готовы были тронуться в путь, он исчез. Сначала несколько раз безрезультатно справлялись, нет ли его в школе. Затем актеры дружно устремились во все переулки и закоулки, искали и звали Фрица, а отчим даже обратился в полицию. Но все было тщетно — мальчик пропал. Отчаявшаяся мать безутешно рыдала. И только актер Крон, иногда провожавший Фрица в школу, не переставал утверждать, что мальчика скрывают святые отцы.

Наконец Крон решительно отправился в школу. Войдя в комнату патера, он стал нарочито громко рассказывать наставнику о тяжелом горе родителей Фрица, и особенно — бедной матери, отчаявшейся увидеть сына. Патетическое описание страшного несчастья Крон закончил громовым возгласом: «Фриц! Фриц! Где ты? Твоя мать рвет на себе волосы,

от отчаяния лишается чувств!» И тут свершилось то, на что Крон рассчитывал: Фриц, спрятанный патером рядом в келье, услышав горестный рассказ, по выдержал. Он разразился громким плачем и тем выдал себя. Молча, с ледяным спокойствием открыл патер соседнюю дверь. А затем, обращаясь к Крону, сухо сказал: «Выдержи мальчик и это испытание, он был бы потерян для вас, но душа его — спасена».

Мать встретила беглеца жалобными слезами, а отчим — взрывом угроз, которые на этот раз, однако, не осуществил.

Тем временем строительство театра в Кёнигсберге продолжалось. Но до окончания его было еще далеко. Поэтому Аккерман получил разрешение играть пока в других городах Пруссии. Более года странствовала труппа, прежде чем обрела собственный кров. Как в калейдоскопе замелькали знакомые и незнакомые, большие и небольшие города. Бреслау и Глогау, Франкфурт-на-Одере и Галле, Магдебург и Берлин, снова Франкфурт-на-Одере и Штеттин и, наконец — польский Гданьск — вот путешествие, которое к середине ноября 1755 года завершили актеры Аккермана.

Не велик срок один год. Но если Фриц прожил пока десять, не только год — каждый месяц, особенно месяц, принесший бурную смену впечатлений, встречи с новыми одаренными людьми театра, которому мальчик все больше и больше отдает свое сердце, навсегда оставит след в его душе.

В Бреслау он видит веселые бурлески, которые с неутомимым задором, юмором и изобретательностью показывает известный импровизатор Франц Шух. Фриц любит не только эти занятные спектакли, лучшим из которых считает «Волшебный барабан», но и изящные балеты. Увлеченный представлениями Шуха, Фриц мечтает научиться поэтически-ажурному искусству танца.

В это время в труппе отчима появляется балетмейстер и драматический актер Финзингер. Аккерман издает приказ: отныне все члены труппы, невзирая на табель о рангах, должны заниматься хореографией и участвовать в балетных спектаклях, которыми обычно завершается представление. От «хореографической повинности» свободны были лишь двое — принципал и его супруга. Фриц же становился рекрутом от семьи Аккерман.

Мальчик начал занятия с радостью. Увлеченно и настойчиво предался он освоению труднейшего из искусств и делал большие успехи. Финзингер стал первым и единственным наставником Шрёдера в хореографии, которой он долгое время затем убежденно захочет посвятить свою жизнь.

Вскоре судьба послала Фрицу и второго наставника —

личность весьма экстраординарную. Шли гастроли в Глогау. Их, как и представления в Бреслау, начали трагедией «Альзира». Тогда-то и явился к Аккерману актер и драматург Иоганн Христиан Аст. Вскоре обнаружилось, что Мельпомена явно отказала ему в покровительстве: за время службы в труппе он едва одолел одну-единственную роль. Зато муза поэзии Каллиопа повела себя милостивей. Она наделила бесталанного актера недюжинным даром импровизации. Достаточно было кому-нибудь из коллег открыть любую страницу латинской или французской пьесы и попросить Аста изложить отрывок немецкими стихами — и экспромт рождался незамедлительно. Правда, в его стихах недоставало вкуса и часто хромала рифма. Но Аст был на редкость начитан, знал языки, сыпал афоризмами и слыл вольнодумцем. «Свободомыслие, конечно, плохое дело, — размышлял Аккерман. — Но где найдешь такого знающего человека? Пусть учит Фрица латыни, французскому и другим премудростям. И актер должен быть образован».

Учителя и ученика поселили вместе, в каморке, под самой крышей. Уроки велись необычно. Кафедрой служила постель, лежа на которой в одежде и башмаках педагог ни на минуту не расставался с трубкой и по временам прикладывался к пивной кружке. Неторопливо и сумбурно излагая азы наук, Аст зорко следил, чтобы ученик не глазел по сторонам, внимательно слушал и быстро отвечал на вопросы. А чтобы знания прочнее входили в его голову, под рукой учителя всегда была наготове плетка. Послушная его воле, она часто пела высоким, противно звенящим голосом и остро обвивала худое тело мальчика, долго хранившее потом следы «уроков» строгого наставника. Так, утопая в едких облаках крепкого табачного дыма, постигал Шрёдер изящество французской речи и изысканность манер эрудита учителя.

Ученик не оставался в долгу и частенько ставил Аста в тупик вопросами. Однажды он попросил объяснить, что такое триединство, о котором, толкуя катехизис, несколько раз упомянул учитель. Для лучшего усвоения сути вопроса сначала была пущена в ход плетка, а затем последовал ответ: «Осел! Разве яйцо не состоит из трех частей — желтка, белка и скорлупы? А целиком — это одно яйцо!» Вряд ли такое неопровержимое разъяснение добавило Фрицу знаний. Что же касается ссадин и синяков, то возросшее их количество наглядно убедило его в важности обсуждаемой проблемы.

Приближалась осень. Постройка театра в Кёнигсберге подходила к концу. Пора было завершать затянувшиеся гастроли. Наступил их последний этап — Гданьск. Сюда, быстро проехав 42

мили из Штеттина в скорой почтовой карете, доставил Аккерман своих актеров. Добрались хорошо, но заплатили недешево — 802 талера. Гастроли начались 8 августа спектаклем «Альзира» и окончились 14 ноября «Тартюфом» Мольера. Теперь можно было возвращаться в Кёнигсберг и играть в своем, новом театре.

Не раз покидал Кёнигсберг и возвращался в него Аккерман. Но никогда волнение при виде хорошо знакомых предместий не было столь велико, как в хмурый ноябрьский день 1755 года. Наступал долгожданный час торжества Аккермана. Отныне один из больших городов Европы, в прошлом славный ганзейский порт, становился безраздельным полем деятельности его антрепризы.

Конрад Аккерман чувствовал себя сейчас, словно аристократ Сулла, первый полководец, захвативший единоличную власть в Риме с помощью новой армии и объявленный пожизненным диктатором. Пожалуй, у Аккермана, неплохо разбиравшегося в истории благодаря многочисленным пьесам, ворошившим судьбы древних героев, которых он успел переиграть на сцене множество, были основания сравнивать себя с этим государственным мужем. До Суллы власть диктаторов была временной — не могла продолжаться дольше шести месяцев; он был первым, кто захватил неограниченную и бессрочную власть. Таким диктатором, только в театре, видел себя сейчас в мечтах сорокапятилетний Аккерман, стоявший во главе почти двух десятков странствующих комедиантов. Сердце его учащенно забилось, когда вдалеке показался огромный, величественный кафедральный собор, а затем копыта лошадей застучали по деревянному настилу моста через Прегель. Свинцовые, глубокие воды реки сурово отражали холодное ноябрьское небо. Но в душе Аккермана светило солнце, речной поток представлялся лазурным, а небо безоблачным. Ибо безоблачной рисовалась ему жизнь нового театра в быстро растущем старинном граде.

И вот 24 ноября 1755 года двери театра впервые распахнулись. Сначала с подмостков прозвучала торжественная приветственная речь, обращенная к выжидательно притихшему зрительному залу. Затем показали трагедию «Митридат» Расина. Роль понтийского царя Митридата, лелеющего грандиозный план завоевания Рима, но преданного врагам его сыном Фарнаком, превосходно сыграл Конрад Аккерман. Расин, обратившийся здесь к античной истории, вместе с политической темой ввел в трагедию и личную жизнь монарха. Он рассказал о Митридате не только как о грозном полководце, но и как о человеке — двуличном, подозрительном и мстительном, в частной жизни совершенно лишенном героизма. Великий поэт снял античного

героя — постоянный предмет изображения классицистского театра — с привычных котурнов и показал, что царь, как и все смертные, не лишен обычных людских пороков. Только боязнь попасть в руки ненавистных римлян заставляет Митридата принять крайнее решение: окруженный врагами, он пронзает себя мечом, взяв с младшего сына, Ксифареса, клятву отомстить за гибель отца.

Напряженно глядя на сцену, слушали зрители наказ умирающего Митридата. Голос Аккермана, до этого властный и твердый, вдруг становился приглушенным, скованным и наконец, перейдя на шепот, безжизненно обрывался. Публика жадно ловила каждый звук угасавшего голоса, который, словно растворяясь в застывшей тишине зала, улетал все дальше и дальше, чтобы никогда не вернуться.

Здание театра Аккермана вышло отличным. Пройдет много лет. Не один десяток самых разных — больших и маленьких, роскошных и скромных, аляповатых и строгих — театров со сценами самых различных конструкций перевидает на своем долгом актерском веку знаменитый к тому времени Шрёдер. Но он всегда с глубокой признательностью будет вспоминать удобную для актера сцену первого аккермановского театра. Продуманные размеры подмостков и зрительного зала кёнигсбергского храма искусства обеспечили ему хорошую акустику, позволяли исполнителям не форсировать звук и передавать самые тонкие оттенки чувств воплощаемых героев. Это благотворным образом сказалось на развитии голосовых средств и манере игры начинающего тогда юного актера.

В Кёнигсберге Фриц Шрёдер выступал редко: послушный родительской воле, он стал воспитанником Коллегиум Фридерисианум. Пребывание в стенах этого закрытого учебного заведения, сострившего из пяти классов, было платным. Кров, еда и обязательные занятия стоили 52 гульдена в три месяца. Уроки французского языка, математики и игры на фортепиано оплачивались дополнительно.

Фриц был очень прилежен. Не проходило недели, чтобы его не вызывали в старшие классы и не ставили там в пример воспитанникам. Но не было и недели, когда бы его не наказывали за очередную шалость.

Порядки в школе славились суровостью. Каждый воспитатель обязан был неусыпно надзирать за двумя подопечными, которых помещали в его комнату. Он следил за ними днем и ночью, — и на уроках, и во время перемен, и в час вечерней молитвы, без которой ученик не смел отойти ко сну. Телесные наказания составляли здесь основу педагогики. Учителя и надзиратели

никогда не ходили без плетки.

Но однажды произошел случай, заставивший инспектора пересмотреть давно сложившийся жесткий кодекс законов. Как-то на большой перемене, длившейся с двенадцати до часу дня, ученики отдыхали на школьном дворе. Одни играли в мяч, другие состязались в прыжках, третьи мчались стрелой к финишу, обгоняя неудачливых соперников. В углу двора ученики-добровольцы пилили и кололи дрова. Вдруг зоркий глаз надзирателя не обнаружил воспитанника выпускного класса Малаховского. Немедленно организовав поиск, рассвирепевший цербер быстро напал на след исчезнувшего. И задохнулся от негодования, увидев «преступника» беседующим с девицей. Ни возраст, ни последний класс не избавили Малаховского от немедленной расправы. Над ним нависла плетка разгневанного преследователя. Но произошло небывалое. Обезоружив надзирателя, рослый и крепкий ученик швырнул его на землю. Раздался отчаянный крик о помощи. Сбежалась вся школа. Быстро прорвавшись сквозь толпу, Малаховский исчез.

Назавтра, на большой перемене, он неожиданно появился во дворе школы. Стройную фигуру юноши красиво облегала гусарская форма. В руке он держал злополучную плетку, захваченную накануне в качестве трофея. Малаховский произнес горячую речь, порицавшую палочную муштру, царящую в Коллегиум Фридерисианум, а застывшим от неожиданности, растерявшимся инспектору и педагогам бросил упрек в том, что их суровое обращение толкнуло его на шаг, который, возможно, принесет ему только несчастье. Затем юноша обернулся к столпившимся, жадно слушавшим его крамольную речь вчерашним однокашникам и призвал их всегда отстаивать человеческое достоинство, противиться жестокой расправе и убивать всякого, кто осмелится подвергнуть их унизительным побоям.

История с Малаховским не прошла бесследно. С той поры инспектор отменил телесные наказания в двух последних классах. Ученики же долго вспоминали бунт и слова Малаховского, ратовавшего за гуманное воспитание и достоинство личности.

Фриц Шрёдер был из тех, кто крепко запомнил наглядный урок. Он собрал одноклассников и заставил поклясться, что теперь они не станут терпеть наказаний и начнут действовать по закону: один — за всех, все — за одного. Клятва прозвучала внушительно. Но жизнь показала ее несостоятельность.

Как-то утром, придя в третий класс, учитель увидел открытым окно у своей кафедры. Сочтя, что это сделано

умышленно, в нарушение установленных правил, он ударил плеткой ученика, совершенно неповинного в случившемся. С быстротой рыси кинулся Фриц Шрёдер к грубому обидчику, выхватил у него плетку и швырнул в окно. Учитель на мгновение остолбенел, а затем, возмущенно покинув присмиревший класс, ринулся к инспектору.

Вскоре разнесся слух, что Фрица ждет суровое публичное наказание. Начались немедленные приготовления. В центре двора поставили скамью, принесли веревки и бочку с мокнувшими в ней розгами. На школьном плацу по приказу инспектора выстроили все классы. Главный бунтарь под конвоем двух воспитателей стоял поодаль. Для пущего устрашения он должен был видеть подготовку к экзекуции. Наконец дали команду начать наказание. Увы, ни один из голосов тех, кто недавно принес торжественную клятву, не нарушил тишины. Не только слово негодования, но даже робкая, еле слышная просьба о смягчении кары не вырвалась из чьих-либо уст. Фриц лежал, туго привязанный к дубовой скамье, а инспектор медленно вещал воспитанникам о его страшном прегрешении. Затем двое служителей, взмахнув несколько раз для пробы прутьями, направились приводить приговор в исполнение. И только тут учитель, по чьей жалобе затеяли расправу, смягчился. Он просил инспектора помиловать Фрица Шрёдера.

Экзекуцию отменили. Но, перед тем как ученикам разрешили покинуть двор, инспектор разразился речью, куда более длинной, чем «криминальное» обращение Малаховского к товарищам. Он долго говорил о священной обязанности воспитанников повиноваться богу, королю, власти и завершил пространное назидание внушительной тирадой: «Кто восстает против своего наставника, тот — страшный мятежник, бунтующий против самого господа бога!»

Суровость и жестокость, царившие в школе, не очень удивляли Шрёдера. Ведь и у него дома законы были безжалостны. Там тоже не видел он ни тепла, ни ласки. Мать и отчим всегда были заняты бесконечными заботами о труппе, пьесах, костюмах, гастролях и суммах сборов. Особенно нелегко сводить концы с концами им стало теперь, когда над семьей нависли еще и долги, в которые Аккерман влез из-за постройки театра. Фрица, как старшего сына, родители рано начали считать взрослым, не требующим больших забот. Сын Аккерманов Людвиг умер еще младенцем, и все свое внимание Софи обратила на воспитание двух дочерей — Доротеи и родившейся 23 августа 1757 года Шарлотты.

Отданный в Коллегиум Фридерисианум, Фриц совсем редко

бывал теперь дома. В труппе его место занял будущий танцовщик Кох, которого Аккерман определил также в учителя своей дочери Доротее. И Шрёдер получил возможность погрузиться в добросовестное изучение самых разных наук.

Первое место в школьном обучении отводилось латыни. По тому, насколько ученик владел этим языком, определяли и класс, в который его принимали. Что-что, а латынь домашний наставник Шрёдера Аст знал свободно и хорошо подготовил своего воспитанника. Поэтому Фрица, зачисленного в декабре 1755 года в четвертый класс, уже через полгода перевели в более старший, третий класс.

В то время Шрёдеру приходилось не так уж часто думать о театре. Он знал, что дела отчима идут хорошо, что в новом здании показывают не только спектакли, но устраивают и шумные маскарады, которые стали еще одним источником дохода Аккермана. В середине лета труппа отчима уехала в Гданьск, а Шрёдер остался под сенью Коллегиум Фридерисианум. Вернувшись в Кёнигсберг, Аккерман открыл сезон 3 декабря и предполагал всю зиму провести в своем театре. Но этому не суждено было случиться.

Военные действия, начавшиеся еще в 1754 году между английскими и французскими войсками недалеко от границы Канады и британских владений в Северной Америке, не замедлили сказаться на судьбе стран Европы. В январе 1756 года Англия заключила Вестминстерскую конвенцию с Фридрихом II Прусским. По ней Пруссия должна была содействовать Англии в борьбе против Франции, а Англия — помогать Пруссии, предъявлявшей территориальные притязания к Австрии, Польше и Саксонии.

Войну в Европе начала Пруссия, части которой в августе 1756 года вошли в Саксонию. Россия, стараясь помешать завоеваниям Фридриха II, в декабре 1756 года присоединилась к австро-французскому союзу. Она намерена была передать Восточную Пруссию Польше и взять Курляндию.

Известие о вступлении в войну России принесло в Кёнигсберг смятение и панику. Ходили разные, противоречивые слухи, жители опасались захвата города русскими войсками.

Вначале Аккерман не поддавался общей тревоге. Жизнь в театре продолжалась как обычно. Но актеры постепенно все настойчивее осаждали принципала просьбами покинуть Кёнигсберг, над которым нависла реальная опасность. Наконец Аккерман вынужден был сдаться.

Это тягостное решение пришло не сразу. Трудно было и

подумать о том, чтобы покинуть на произвол судьбы свой с таким трудом построенный театр. Большие планы, еще недавно казавшиеся Аккерману абсолютно осуществимыми, мгновенно снес ураган налетевших событий, и он вдруг ощутил гнетущую зыбкость почвы, которую прежде считал состоящей из базальта.

Теперь принципалу предстояло заботиться о безопасности не только своей семьи, но всех актеров труппы, их чад и домочадцев. И действовать быстро. Аккерман списался с директором лейпцигской сцены Кохом и получил приглашение прибыть в его театр. Звал его и Леппер. Но в Варшаву в ту пору ехать Аккерман не решился. Выбор его пал на Лейпциг.

Настал грустный вечер 18 декабря 1756 года, вечер последнего представления в Кёнигсберге. Шла английская пьеса «Джордж Барнвель» — так кратко, по имени главного героя, был назван перевод мещанской трагедии «Лондонский купец, или История Джорджа Барнвеля» Дж. Лилло, популярной в Германии середины XVIII века. Обычно набитый на этом спектакле, сегодня зал не был заполнен. Напряженная настороженность чувствовалась на сцене и в публике. А над злополучной судьбой осужденного на казнь за чудовищное убийство, раскаявшегося Барнвеля зрители и партера и галерки проливали слез куда больше, чем всегда.

Расстроенный предстоящим отъездом, стоял Аккерман у двери, ведущей на сцену. Он знал, что через какие-нибудь десять-пятнадцать минут занавес упадет в последний раз, и чутко вслушивался в каждое слово ведомых палачами Барнвеля и его возлюбленной, куртизанки Мильвуд. В те горькие, последние минуты ему казалось, что на эшафоте обречены погибнуть не преступный лондонский купец и порочная, нераскаявшаяся молодая красавица, но он сам, Аккерман, и его верная спутница Софи Шрёдер, а вместе с ними их взлелеянное детище — театр.

Когда же прозвучали заключительные слова осознавшего свою вину и примирившегося с ожидавшей его участью Барнвеля:

> «Все люди, коль они на грех соблазнены,
> Покаются пускай и будут прощены.
> Кто кары не понес, тем без прощенья умирать.
> Грешить дано всем людям, а небесам — прощать»,—

*(Пер. А. Аникста)*

старый солдат почувствовал, что он, такой правоверный лютеранин, не может сейчас смириться пред небесами и оправдать, простить уготованную ему и его соотечественникам

участь.

Сборы в Лейпциг были поспешными, брали только самые необходимые костюмы, реквизит, декорации. Основное же театральное имущество сложили в хозяйственные помещения, находившиеся за сценой, и тщательно заперли. Вместе со всем домашним скарбом закрыли и квартиру принципала. Сторожить все это Аккерман поручил бедному сапожнику, который с женой и сыном перебрался в комнатушку в подвале театра.

Когда вещи были собраны, труппа во главе с Софи Шрёдер быстро направилась в Лейпциг. Аккерман же немного задержался в Кёнигсберге — он должен был провести маскарад, о котором афиши еще в начале месяца оповестили публику. Затем он простился с друзьями, прочел последние наставления Фрицу, которого решено было на время отсутствия труппы оставить в Коллегиум Фридерисианум, и отправился вслед за труппой, надеясь догнать ее в пути.

Все это произошло так быстро, что Фриц, привыкший к частым гастролям труппы, в первое время не успел осознать всей серьезности наступившей разлуки. Теперь не стало редких отлучек домой, в театр. И в будни и в праздник он был в школе, особенно тщательно упражняясь в чистописании и штудируя грамматику и математику — предметы, в которых из-за своеобразной методы Аста значительно отстал от сверстников. Занятия шли хорошо. Его успехами были довольны, и на пасху 1757 года Шрёдера перевели во второй, предпоследний класс.

Однако к этому времени серьезные заботы одолевали Фрица — от родителей не было ни вестей, ни денег. А деньги становились все нужней и нужней: в школе неоднократно напоминали о том, что все сроки платы за обучение и пансион давно прошли. Мальчик несколько раз писал об этом матери и отчиму, надеясь, что хоть одно из писем, несмотря на нарушенную войной работу почты, сможет попасть к ним. Полный отчаяния, он решил обратиться к родителям с последней просьбой. Фриц долго обдумывал каждое слово своего важного послания, которое как нельзя достовернее отразило катастрофичность создавшегося положения. Вот что он написал:

> «Кёнигсберг, 2 мая 1757 года Дорогие родители!
>
> Печаль, в которой я, милые родители, пребываю, заставляет меня проливать горчайшие слезы. Как Вы знаете, дорогая мама, я послал уже Вам письмо, в котором подробно изложил свое бедственное положение, и, став таким несчастным, не могу снова не беспокоить Вас. Господин инспектор давно исключил бы меня из

Коллегиума, если бы я на коленях не вымолил у него отсрочки на 14 дней. Дорогая мама, 8 мая Вы можете считать, что Ваш сын уже не в интернате, а на улице. Сейчас в школе нас кормят так хорошо, что лучшего для себя не желаю. Я, вероятно, наелся надолго. Причина хорошего питания та, что нам готовит настоящий повар.

Дорогие родители! Пожалуйста, как можно скорее выручите меня из беды. Я должен большую сумму, достигшую 10 гульденов, учителям французского языка, математики и пения. Когда же я прихожу к опекуну и прошу, чтобы он тотчас выложил деньги, он говорит, что у него их нет; он не дает мне и бумагу, в которой я так нуждаюсь. Дорогие родители! Учитель, который занимался со мною музыкой, покинул Коллегиум, и теперь я не знаю, у кого мне учиться; прежнему я не смог уплатить за 2 месяца 6 гульденов, которые ему должен. Сжальтесь же, дорогая мама, и узрите мою нищету; не знаю, куда от нее бежать, в каком углу спрятаться от тех, кому должен. Разве что господин инспектор заберет мои вещи и тем вернет себе мой долг.

Десятого апреля я перешел во второй класс, где требуется много книг, а у меня нет ни единой и не знаю, откуда их брать. Сумма долга составляет 136 гульденов. Из них 31 гульден я взял у господина инспектора на вещи, которые мне необходимы, а остальные 105 гульденов — сумма за питание на полгода.

Храни вас бог и дальше и избави вас от всякого зла, которое могло бы выпасть на вашу долю.

Остаюсь наипослушнейшим сыном моих высокочтимых и дорогих родителей,

*Ф. Шрёдер».*

Поставив последнюю точку, Фриц глубоко задумался. Он вдруг отчетливо представил себе мать, когда перед выходом на сцену она придирчиво смотрится в зеркало, покрепче прикалывает высокий пудреный парик и, поднявшись с круглой табуретки, тщательно расправляет сначала пышные высокие фижмы, а затем длинный шуршащий шлейф платья Меропы, вдовствующей царицы Мессены. Вспомнились ему терпение и настойчивость матери, когда она учила его, часто игравшего в детстве роли девочек, делать плавные реверансы. А теперь в их семье выросла уже и юная актриса — еще год назад четырехлетняя тогда сестренка Доротея впервые появилась на сцене. Играя Арабеллу в «Мисс Саре Сампсон» Лессинга, она была

очень мила. Подумав об этом, Фриц снова придвинул к себе старательно исписанный лист и аккуратно добавил:

«P. S. Передайте привет моей дорогой сестре. Пусть и ее господь избавит от всякого зла».

И вдруг решив, что родителям это будет интересно, дописал ниже:

«Господин Брунеус и мадам Кернин здесь и думают отправиться в Россию».

Письмо было отправлено. Потянулись дни, полные напряженного ожидания. Но Фриц не только ждал. Все еще не терявший надежду на помощь, он стучался в дома богатых друзей отчима, побывал у своего опекуна. Однако к просьбам облегчить его участь все остались глухи. Нередко сейчас приходилось ему слышать один и тот же ответ: «Твой отец мне и так должен. Ничего ты не получишь». Униженный, удрученный, возвращался он в школу, чувствуя невозможность избежать неотвратимо надвигающуюся беду. Даже названный инспектором самый последний срок платы — июль не внес облегчения в судьбу Шрёдера. Родители не откликнулись, а в Кёнигсберге взывать о помощи было уже не к кому. Горькие мысли глодали его день и ночь. Не раз в эту пору Фриц думал о смерти. Июль 1757 года казался ему краем пропасти.

# Глава 2
# ЦИРК ИЛИ ДРАМА?

В мае 1757 года, когда прусские войска разбили австрийцев у Праги, Фридрих II был полон радужных надежд. Но в середине июля его войска потерпели поражение у Колина в Чехии, после чего австрийские войска вторглись в Силезию, а французские — заняли Ганновер. Русские части, находившиеся на территории Польши, в начале августа перешли границу Пруссии и в конце месяца нанесли поражение пруссакам у реки Прегель, возле Гросс-Егерсдорфа.

Теснимый со всех сторон вражескими армиями, Фридрих II считал себя погибшим. У него возникла мысль о самоубийстве. Он написал своей сестре, маркграфине Байрейтской, что хочет покончить с собой.

Этот монарх, который, по словам лично знавшего его Вольтера, «обходился без двора, без советников и без религии», монарх «более самодержавный, чем турецкий султан», утверждавший, что «Моисей, предводительствуя евреями, действовал по своему благоусмотрению, а я правлю пруссаками по своему разумению», решил, что сейчас достиг грани катастрофы. Но прежде чем покинуть этот мир, он написал маркизу д'Аржансу длинное стихотворное послание. В двухстах стихах изливал он горечь своего монаршьего крушения и говорил последнее «прости». Не веря глазам, медленно читал маркиз строку за строкой:

«Друг, совершился жребий мой!
Устав под вражеской секирой
Склоняться гордой головой,
Гоню я прочь постылый рой,
Рой дней, исполненных печали,
Что боги щедрые мне дали —
В насмешку над моей безрадостной судьбой.
С веселым сердцем, с твердым взором
Хочу концом, благим и скорым,
Спастись от худших зол, что присудил мне рок.
Зачем боязнь? К чему упрек!
Прости, величье! Прочь, химеры!
Моя душа не знает веры
В быстробегущий ваш поток.
Гоним, уничижен, отвергнут целым светом,

Лишен обманчивых друзей,
Я так несчастен в мире этом,
Такая скорбь в душе моей,
Что мнятся мне: в аду, продуманном поэтом,
Не ведал мук таких злосчастный Прометей.
Хочу прервать свои мученья —
Подобно узнику, что обрывает сам,
Назло жестоким палачам,
Позор и пытку заточенья.
Готов я способом любым
Покончить с бытием земным,
Что нитью, вьющейся устало,
Со смертным обликом моим
Полет души моей связало.
Из слов моих, достойных слез,
Ты видишь мой удел постылый:
Кончина для меня — апофеоз,
И ты не сетуй над моей могилой.
Но в день, когда цветы тебе повеют в грудь
И новая весна твои осушит слезы,
Зеленый мирт, живые розы
Принесть на гроб мой не забудь!»

*(Пер. А. Кочеткова)*

Вольтер, которому Фридрих II не преминул послать копию этих виршей, был убежден, что прусскому самодержцу «хотелось показать, что он сохранял полное присутствие духа и свободу мысли в такие мгновения, когда другим это недоступно». Французский философ не без иронии подчеркнул, что «выступил с прозаическими возражениями против решения умереть» и ему не составило труда склонить монарха к жизни. Фридрих II внял совету Вольтера войти в переговоры с маршалом де Ришельё. Он написал маршалу письмо, а не получив ответа, решил сокрушить французскую армию. Сообщая об этом Вольтеру, Фридрих II заканчивал письмо стихотворными строками, полными решимости и воли к битве:

«Пред ураганом не робею:
И жизнь и смерть приять умею,
Как подобает королю».

*(Пер. А. Кочеткова)*

5 ноября 1757 года в сражении под Росбахом, на границах Саксонии, войска Фридриха II одержали победу. Пять прусских батальонов да несколько эскадронов обратили тридцать тысяч французов и двадцать тысяч императорских солдат в стремительное бегство. Вспоминая те дни, Вольтер считал битву под Росбахом «самым неслыханным, самым полным разгромом, какой только знала история», и утверждал, что «силою счастливых обстоятельств Фридрих в какие-нибудь четверть часа был вознесен из бездны отчаяния на вершину благополучия и славы».

Советчиком Фридриха Прусского в критический момент его жизни был великий французский философ. Нашелся свой философ и у тезки его императорского величества — бедного, бездомного, покинутого всеми безвестного в то время подростка Фридриха Шрёдера. Им оказался сапожник, сторож владений Аккермана.

Этот почти нищий человек проявил куда больше мудрости и широты души, чем богатые, образованные меценаты, считавшие себя истинными друзьями кёнигсбергского принципала.

В конце июля, когда истекла последняя отсрочка платежа за учение и пансион, Шрёдер вынужден был покинуть школу. Собрав свои скромные пожитки и книги, оставив в уплату долга принадлежащее Аккерману фортепиано, Фриц грустно попрощался с товарищами. Впереди — ни крова, ни средств, ни вестей от родных…

Видя отчаянное положение Фрица, сапожник не стал выяснять, сколько должен ему отчим парнишки, а просто предложил обездоленному приют в своей каморке. Щедрый душой, он не делал различия между собственным сыном и пришельцем — и корку хлеба и голод делили в этой семье честно, поровну. Фриц научился немного ремеслу своего покровителя и скоро смог шить детские ботинки, которые охотно покупались в базарные дни. Однако товар, изготовляемый в подвале театра, был столь скромен и далек от совершенства, что давал грошовый заработок членам новой артели. Неделями, даже в воскресные дни, не видели они дымящейся похлебки. Нищета давала себя знать все больше. Когда прожиты были и деньги, вырученные от продажи учебников Фрица, настало время изведать настоящий голод.

Летом еще был маленький огород, грело солнце. Но пришла осень, и холод закрался в подвальное жилье, угрожая в зимнее время заморозить его обитателей. И хотя кочерыжки осенней капусты, перепадавшие теперь Фрицу и сынишке сапожника,

насыщали их, постоянно голодных, приближение зимы отнюдь не сулило благополучия.

В городе по-прежнему было тревожно. После битвы при Гросс-Егерсдорфе прусские войска прошли через Кёнигсберг. Фриц видел солдат, их пыльные, пропитанные кровью повязки, слышал стоны тяжелораненых, крики и плач стоявших у обочины дороги женщин и детей.

В начале 1758 года русские войска заняли Кёнигсберг. Здание театра сразу привлекло внимание квартирмейстера. Зрительный зал открыли, в партере и ложах настелили солому и разместили более двухсот солдат. Командующий, генерал Корф, вскоре по приезде осмотрел театр и сказал Фрицу: «Напиши твоему отцу, пусть немедленно возвращается. Он меня хорошо знает». Офицеры штаба тоже помнили выступления Аккермана в Москве и Санкт-Петербурге. Письмо было послано, но ответа не последовало.

Вскоре войска покинули город.

Весной в Кёнигсберг прибыл зубной лекарь, канатоходец и фокусник Заргер. Маэстро счел помещение театра вполне подходящим для демонстрации своего искусства. Осмотрев его, Заргер осведомился, с кем нужно вести переговоры об аренде. «Со мной, — гордо ответил Шрёдер. — Я сын Аккермана и хозяин театра». Этот юный самозваный хозяин думал, что достиг вершин коммерции, заключив соглашение, по которому театром и тремя жилыми комнатами при нем с того дня за шесть талеров в месяц стал распоряжаться гастролер Заргер.

Как повелось со времен средневековья, врачевание и балаганные спектакли часто дружно шагали рядом. Манипуляциям лекаря нередко предшествовала громкая реклама — буффонное представление на рыночной площади, участниками которого обычно бывали и сами «светила медицины». Такие Гиппократы бойко и зазывно торговали настойками, пилюлями, микстурами и мазями, «помогавшими» от всех болезней, давали универсальные советы и проявляли при этом не только отменную технику королей рыночной коммерции и балаганных иллюзионистов, но и тонкое умение бывалых шарлатанов.

Средневековье кануло в Лету. Но традиции его, хоть и несколько осовремененные, продолжали бытовать. И потому никого не удивило, что в марте 1758 года на театре Аккермана и людных перекрестках улиц появились яркие афиши, извещавшие, что после веселого циркового представления маэстро Заргера, его сына Зигриста, а также других членов семьи прославленного лекаря страждущим помогут расстаться с гнилыми зубами и снабдят их мудрейшими медицинскими советами.

Когда народ повалил в театр на первое представление, Фриц Шрёдер с нетерпением ждал за кулисами его начала. Весь поглощенный каскадом фокусов, напряженно смотрел он на ловкие руки маэстро, стремясь уловить хотя бы намек на приемы, которые рождали чудеса на глазах у зачарованной зрелищем публики.

Вот Заргер берет шляпу, наливает в нее ложкой тесто… и тотчас протягивает публике дымящийся ароматный блин. Мгновение — и шляпа красуется на голове загадочно улыбающегося фокусника, в руках которого теперь сухая раскидистая ветка. Дуновение легкого шелкового шарфа над ней — и ветка покрылась изумрудом листочков, тугими розоватыми бутонами яблони. Короткое заклинание — бутоны становятся роскошными нежными цветами, а магические пассы Заргера превращают их в круглые румяные яблоки. Затем на сцене появляется черный куб, а из него — мертвая голова, голова знаменитого Цицерона. Мороз пробегает по коже зрителей, когда, словно из преисподней, звучит речь — это «заговорила» голова мудреца.

Все попытки Фрица понять природу чудес Заргера ни к чему не приводили. А так хотелось постичь их секрет, чтобы научиться самому удивлять толпу хитроумными фокусами. Но вскоре ключ к некоторым из них был найден. Им оказались несколько костюмов и декораций Аккермана, которые Заргер охотно позаимствовал со склада театра, поведав за это Фрицу тайну интересующих того чудес. Теперь Шрёдер знал, как разрезанная при публике лента оказывается в действительности нетронутой, как из одной шляпы, в которую помещают яйцо, оно в мгновение ока оказывается в другой, а затем молниеносно возвращается обратно. Понял он и другие хитрости иллюзиониста, производившиеся с колодой карт, тростью, свечкой, спичками и шляпой.

Что же до коронного номера Заргера — баланса на канате, — то к нему была лишь одна отмычка: смелость, терпение, риск и бесконечные тренировки. Недюжинная настойчивость Фрица помогла ему сначала устоять, а потом и начать передвигаться по туго натянутому канату. Пользуясь тем, что маэстро в ярмарочные дни спешил с раннего утра на рыночную площадь, чтобы рекламировать и продавать там свои снадобья, Шрёдер начинал тренировку в дремотном полумраке пустого зрительного зала.

Вот он стоит на крохотной площадке, с которой должен начать такой нелегкий путь. Но прежде надо превозмочь скованность, которая никак не дает сделать первый, самый

первый, важный и страшный шаг. Легкая слабость в коленях не оставляет сомнения в том, что новоявленный канатоходец волнуется и немного трусит.

Фриц рад, что сейчас один в зале. Он ненавидит эту неотвязную растерянность, ненавидит самого себя за трусость. Ненависть рождает гнев. Негодуя на собственный страх, Фриц крепче сжимает в руке маленький веер-экран, взятый для баланса, и уверенно скользит правой ногой по канату. Шаг, шаг еще и еще… Но тут поднятые на уровне плеч руки резко вздрогнули, им словно недостало надежной до этого опоры воздуха, а извивающиеся движения тела так и не восстановили утраченного равновесия. Фриц срывается с каната, но в последний момент, цепко схватившись за него, как за единственный якорь спасения, повисает над партером. Упруго подтянувшись, мальчик быстро садится на раскачивающийся сейчас, словно маятник, канат, а затем, когда движение каната затухает, решительно подбрасывает тело вверх и встает на ноги. Теперь любой ценой надо дойти до конца. Быстро преодолев оставшееся расстояние, Фриц рывком, чтобы не потерять равновесие, поворачивает обратно и снова устремляется по коварной своей шаткостью дороге.

Когда спустя несколько часов он до завтра оставит канат, натруженные ноги и все тело будут устало взывать об отдыхе. Но в эти минуты мальчик будет просто счастлив: он преодолел рубикон страха и хоть на дюйм, но упрямо приблизился к поставленной цели.

Фриц был строен и крепок. Баланс на канате развивал силу, ловкость, вырабатывал упругую пластичность. Вот где пригодились танцевальные навыки, полученные юным актером на занятиях у хореографа Финзингера. Пригодились и терпеливые уроки матери, приучившие его легко и изящно двигаться по сцене, замирать в красивой позе после плавного поклона. Только тогда все происходило на твердых подмостках, а теперь под ногами — врезающийся в подошву натянутый струной канат, а внизу, в серой мгле закрытого днем зала, — прочные, но такие далекие с высоты и пугающие сейчас доски пола.

В начале июня Заргер уехал. И Фрицу Шрёдеру пришлось снова вспомнить о шиле, дратве и детских ботинках. Опять пошли чередой голодные, а теперь и ставшие скучными без представлений дни. Лишь изредка в каморке подвала наступало оживление: вынужденный бедой по временам продавать что-нибудь из вещей отчима, Фриц отдавал вырученные деньги своим покровителям. Тогда на старом колченогом столе появлялись дымящаяся миска супа и краюха хлеба, а рядом с ними — бутылка из мутного, толстого, зеленовато-серого стекла,

заткнутая деревянной пробкой. Сапожник не только вожделенно прикладывался к ней сам, но считал своим долгом не скупиться для ближних. И жене и обоим парнишкам в такие дни тоже доставалось угощение. Пара глотков горького, как полынь, дешевого хмельного питья обжигала наголодавшиеся желудки и быстро туманила головы подростков. Но начав свой долгожданный праздник, сапожник кончал его, лишь достоверно убедившись, что дно коварной бутылки сухо, как пески пустыни, а в доме опять ни корки, ни гроша.

Знакомство с маэстро Заргером не прошло для Фрица бесследно. Теперь он не просто интересовался искусством фокусников, канатоходцев, жонглеров, но старался перенять и освоить их кунштюки. И хотя никто специально не учил его, парень знал и показывал много фокусов, неплохо жонглировал, занимался эквилибром и успешно одолел азы науки канатоходцев. Он считал, что любой цирковой номер станет подвластен, если настойчиво тренироваться.

Однажды странствующий эквилибрист показал кёнигсбержцам редкий трюк — протянув наклонный канат с вершины колокольни и закрепив его на площади, внизу, смельчак съехал сверху, лежа на доске. Видевший его выступление Шрёдер тут же решил, что освоит этот номер и совершит спуск с крыши театра Аккермана. Сапожнику стоило большого труда отговорить его от такой рискованной затеи.

Тогда мальчишка придумал другой номер. Для него сначала понадобилась длинная лестница-стремянка, с которой, поднимаясь с каждым разом все выше и выше, Фриц должен был, скрутив в воздухе сальто, достичь земли. Этот номер едва не стоил Шрёдеру жизни. Прыгнув, он очутился в постели, куда насмерть перепуганный сапожник притащил его, лежавшего без сознания под сараем.

Не трудно представить себе возможный финал таких настойчивых любительских экспериментов. К счастью, на пути почти беспризорного подростка неожиданно появились люди, доброе влияние которых во многом изменило жизнь этого заброшенного существа.

Лето клонилось к концу, когда город облетела весть: скоро начнутся гастроли известного эквилибриста и канатного плясуна Стюарта. Имя этого английского артиста стало знакомо в Германии с той поры, когда дважды — в 1755 году и в 1756-м — он с огромным успехом выступал в Гамбурге. Теперь, два года спустя, в сентябре, Стюарт появился в Кёнигсберге. Узнав о пустующем здании театра Аккермана, англичанин решил

арендовать его и отправился на переговоры.

Театр выглядел сейчас сиротливым и заброшенным. Ветер колыхал обрывки старых афиш у его запертого входа, а воробьи оживленно тараторили, уютно устроившись под оторванной доской театральной крыши.

Вокруг не было ни души, и Стюарт, обойдя здание, увидел узкую калитку, ведущую, очевидно, во двор театра. В ответ на его неуверенный стук раздался звук волочившейся по сухой земле цепи и сердитый, грозный лай. Вскоре последовал звонкий, строгий окрик: «Турк, на место!»

В проеме калитки появился стройный, высокий, светлоглазый подросток. Убогая, потрепанная одежда, из которой владелец давно уже вырос, не оставляла сомнения в бедственном его положении. Каково же было изумление Стюарта, когда, узнав о цели его визита, парень, который на улице легко сошел бы за нищего, учтиво поклонившись, отрекомендовался нынешним хозяином театра, а поняв, что Стюарту не просто изъясняться по-немецки, без труда заговорил на хорошем французском языке. Шрёдер подтвердил, что охотно сдаст театр и просит, как и прежде, плату шесть талеров в месяц. Услышав о сумме аренды, Стюарт весело рассмеялся и предложил… пятнадцать талеров.

Такие деньги были для Фрица неожиданным кладом. Англичанин не только аккуратно ежемесячно вручал эту плату, но взял на себя заботу об одежде и еде Шрёдера, а юная жена Стюарта охотно учила его пению, игре на фортепиано, французскому и английскому языкам. Стюарт, гордо считавший себя отпрыском несчастного рода казненной Елизаветой шотландской королевы, тоже был неплохо образован. В свободное от репетиций время он часто подолгу читал на память целые сцены из трагедий Шекспира, монологи Отелло, Гамлета и Лира. Так встретился Шрёдер впервые с творениями великого британца, так вошли в его сознание чудесные, мудрые строки, которые станут в недалеком будущем верным маяком его искусства.

Порядки в доме Стюартов ничем не отличались от уклада, существовавшего в самых респектабельных кёнигсбергских семействах. В этом сказалось воспитание супруги Стюарта — дочери богатого копенгагенского купца. Еще совсем недавно хорошенькая восемнадцатилетняя мечтательница была уверена, что аттракцион английского гастролера привлекает ее праздничностью яркого зрелища. Но вскоре убедилась, что пестрый балаган приковывает ее другим. Засыпая, она видела теперь в своих грезах не сказочного принца, как прежде, а смелого и статного маэстро Стюарта. Наконец девушка тайно покинула отчий дом. Стюарт оставил копенгагенскую ярмарку, и

новобрачные направились в Пруссию. Тогда и появились они в Кёнигсберге.

Полгода, которые Фриц прожил под опекой четы Стюарт, сильно изменили его. Теперь это был подтянутый, тщательно одетый и воспитанный подросток. Манеры и речь его постепенно утратили налет былой уличной вольницы. Дневное время до спектаклей он посвящал сейчас урокам и книгам. Благодарный за заботу о нем, Фриц предложил миссис Стюарт обучить ее танцевальным номерам, которые исполнял у Финзингера. Настал день, когда они показали публике па-де-де из популярного балета и были горячо одобрены ею.

Мистер Стюарт уделял своему подопечному тоже немало времени. Интерес Фрица к цирку недолго оставался тайной. Начались регулярные репетиции, благодаря которым Шрёдер стал постигать то, чего никогда не одолел бы без помощи опытного наставника. Правда, он с горечью убедился, что сможет повторить лишь небольшую часть номеров учителя — танцы на канате. От силовой же эквилибристики пока пришлось отказаться: слишком велик был контраст между рослым акробатом-учителем, словно отлитым из бронзы, и его начинающим юным учеником. Сейчас Фриц мог только с восхищением и невольной завистью удивляться элегантной кажущейся легкости, с которой Стюарт исполнял труднейшие, головоломные номера. Особенно нравилось Фрицу, когда учитель, стоя лишь одной ногой на канате, удерживал в воздухе за заднее колесо коляску с четырьмя пассажирами, затем медленно опускал руку и зажимал колесо зубами, продолжая так балансировать коляской.

В середине февраля Стюарт решил возвратиться в Англию и предложил Шрёдеру уехать с ними. Фриц радостно согласился. Но опекун, доктор Георги, внезапно разрушил этот план. Он принес первую весть от Аккермана — письмо из Берна. Оно звучало приказом: Фриц должен ехать в Любек и заняться торговлей платками; он будет учеником в лавке купца, брата отчима.

Тяжело было отказаться от мысли стать циркачом, еще тяжелее — покинуть своего учителя, лишиться уроков и добрых советов милой миссис Стюарт. Супруги тоже сильно привязались к Фрицу, но считали сыновний долг нерушимым. Заботливо был собран Шрёдер в дорогу. Генерал Корф распорядился быстро выправить ему бумаги. Фрица вверили попечению хозяина небольшой шхуны, прибывшей с грузом из Любека. Ему же передали на хранение двадцать талеров — весь капитал юного пассажира, — а также документы и поклажу Фрица.

Грустно было прощание с друзьями, со всем, что так дорого

стало сердцу в тяжкие, одинокие дни минувшего 1758 года. Словно с живым существом, расставался Шрёдер с родным театром, немым свидетелем его надежд, забот и огорчений. Жизнь не баловала Фрица безоблачными днями, он не привык к ним. Тем больше ценил он добро и внимание, которые познал в семье англичанина. Молоденькая наставница стала для него теперь живым олицетворением всего прекрасного в мире, тем, без чего человек не может и не должен жить. Образ ее не меркнул в памяти Шрёдера до конца его дней, и он бесконечно скорбел о печальной участи супругов Стюарт. Им не суждено было достичь берегов Англии — они погибли при кораблекрушении.

Настало время отъезда в Любек. Медленно уплывал берег. Шхуну слегка качало, и Фрицу казалось, что веселый великан играет осколком зеркала, бросая быстрых золотых зайчиков на удаляющийся шпиль далекого теперь кёнигсбергского кафедрального собора. Корабли у причала скоро стали напоминать детские бумажные кораблики, а заходящее солнце было по-мартовски бледным и равнодушным. Оно словно знало, что не согреть ему сейчас морских глубин, и потому рано поспешило за горизонт.

Шхуна благополучно пришла в Пиллау, и штиль продержал ее там четверо суток. Наш путешественник не скорбел об этом. Он попросил матросов научить его ставить и спускать паруса, и те немало дивились ловкости и проворству почти обезьяньим, которые неожиданно для них проявил доброволец юнга.

На пятые сутки судно снова взяло курс на запад. Ночью Фрица разбудил страшный толчок, внезапно сбросивший его с койки. Очнувшись на полу от сильного удара, он услышал грохот и топот на палубе — там явно царила суматоха. Едва Фриц выбрался наверх, как был поставлен к помпе. Оба его попутчика, портной и подмастерье сапожника, тоже были здесь и во всю мочь откачивали воду. Портной помогал себе тихими молитвами, а сапожник — громовыми, смачными проклятиями. Хозяин шхуны сейчас сам стоял у штурвала и отчаянно клял рулевого за дорого обошедшуюся ошибку.

Шторм нещадно трепал дырявую посудину. Надежд на спасение оставалось все меньше. Раздался приказ спускать шлюпки. Первую яростно угнало бурей. Во вторую, последнюю, спрыгнули рулевой и два матроса. Им удалось выбраться на берег серевшего невдалеке острова. Но вернуться за терпящими бедствие лодка не смогла — угрюмые валы вышвыривали ее на сушу. Поняв, что ждать бесполезно, хозяин шхуны крепко прикрутил Фрица тросом к доске, конец обвязал вокруг себя и

ринулся в волны.

Обессиленный, мокрый, промерзший, Фриц встретил рассвет на песчаном берегу. В ушах его все еще стояли вой ветра и бешеный рев воды, и казалось чудом, что сейчас под ним спасительная твердь суши.

Земля, куда шторм забросил Шрёдера, оказалась островом Борнхольмом. Дюжина рыбаков жила в маленькой хижине невдалеке от берега. Они сердечно предложили спасшимся разделить с ними скромную трапезу. Фриц с удовольствием уплетал морскую снедь, но наотрез отказался от шнапса, который стойко возненавидел со времен семейных празднеств караульщика театра Аккермана. Рад был он и мягкому, теплому сену, которое дали усталым путникам вместо перин и подушек.

Наутро шторм стих, и Фриц с интересом отправился знакомиться с островом. Бродил он много и долго, а вернувшись, узнал, что его спутники покинули остров. Рыбаки помогли хозяину снять шхуну с мели и, кое-как залатав пробоины, отбуксировали посудину на соседний остров Эрнхольм. Капитан просил передать Фрицу, что, починив свой корабль, уйдет в Травемюнде, а парень, которого тщетно и так прождали полдня, может больше на него не рассчитывать.

Ошеломленный жестокой вестью, задумчиво бродил Шрёдер по пустому берегу. Он был брошен без еды, вещей и денег, без всякой надежды продолжить путь. Как теперь попасть к дяде? Разве что одному поплыть в лодке? Строя самые фантастические планы, он поднял валявшийся на песке обломок большого весла и машинально поставил его стоймя на ладони. А поставив, захотел удержать в равновесии. Весло было послушно в умелых руках, и это отвлекло Фрица от мрачных дум. Быстро перебирая пальцами, он закружил весло, словно крылья ветряной мельницы, а затем, ловко подбросив его, снова удержал на ладони, как свечку. Увлекшись, жонглер не заметил, что теперь упражняется, окруженный удивленными невиданным зрелищем рыбаками. Их одобрительные возгласы подбодрили Фрица, и несколько минут спустя заинтригованная публика увидела фокусы из арсенала маэстро Заргера: Фриц «глотал» нож, «разрезал» ленту, а яйцо незримо путешествовало из одной продубленной солеными ветрами рыбачьей шапки в другую и обратно.

Назавтра спектакль был повторен. Скромная входная плата, которую на этот раз взимали за гала-представление с окрестных жителей, помогла иллюзионисту рассчитаться за стол и кров и выбраться с острова. День спустя, с остатками циркового гонорара — четырьмя шиллингами в кармане, Шрёдер покинул гостеприимных рыбаков Борнхольма и ступил на палубу уже

почти залечившей раны шхуны. Вскоре она, окрепшая, дождавшись попутного ветра, встрепенулась, подняла паруса и легла на свой прежний курс.

Озорные солнечные блики беззаботно резвились в утренних волнах, когда 21 марта 1759 года шхуна бросила якорь у причала Травемюнде. Морской путь подошел к концу. Оставалось сойти на берег и добраться до Любека. Но капитан отправился в город сам, а Шрёдеру велел ждать на корабле: завтра, когда вернется, тогда и доставит парня и его манатки по назначению — в лавку купца Аккермана. Однако Фриц, уставший от приключений, хотел скорей добраться до места. Портной и сапожник, без промедления покидавшие шхуну, знали дорогу в Любек, и Шрёдер отправился с ними. Фриц решительно зашагал к городу, рисовавшемуся ему сейчас землей обетованной. Песчаная дорога сильно петляла, и путники совсем уж притомились, когда показались окраинные любекские домишки. Простившись со своими новыми приятелями, которые остались в предместье, Шрёдер, спотыкаясь от усталости, поплелся в город.

Не без робости расспрашивая прохожих, голодный, с тремя шиллингами, жалобно позвякивавшими в просторном для них кармане, он наконец добрался до рыночной площади. Здесь, по словам любекских горожан, находилась лавка его дяди — новое поле будущей деятельности Шрёдера, уготованное ему отчимом. Он нерешительно остановился на противоположной стороне, наискосок от лавки Аккермана, страшась сделать последние шаги навстречу неведомой своей судьбе. Размышляя, как подостойнее предстать сейчас пред незнакомым родственником, Фриц было отважился перейти площадь, но тут услышал зычный голос, а сделав несколько неуверенных шагов, увидел и того, кому он принадлежал.

У двери лавки, окруженный несколькими по виду и одежде приезжими крестьянами, стоял крупный, полный мужчина в шлафроке, с большим париком на голове. Он яростно и азартно торговался. Нижненемецкий диалект звучал в его устах раскатисто и грозно, так, словно речь шла не о цене и достоинствах шерстяных платков, а о краже, совершенной покупателями среди ясного дня, пойманными им с поличным.

Фриц невольно оробел от вида этого громовержца, от его забористых словечек, стремительно сыпавшихся на оторопевших, прижимистых крестьян. Он понял, что грозный господин и есть хозяин лавки, и решил ждать до тех пор, пока стороны умиротворенно разойдутся и дядя останется один. Долго бродил по площади и выжидал Фриц. Наконец, боязливо протиснувшись

в двери лавки, запинаясь, он приветствовал высокочтимого дядюшку и отрекомендовался сыном Конрада Аккермана. Вид подростка, которого купец давно заприметил на площади, отнюдь не внушил доверия этому настороженному, сердитому человеку. Обтрепавшаяся за время приключений одежда Шрёдера, сбитые, грязные башмаки, весь его облик не оставлял сомнения, что пришелец — мелкий воришка и плут, о чем купец сначала решительно заявил Фрицу, а затем пинком выдворил его из лавки. Письмо отчима и вещи остались у хозяина шхуны, а без них дядя отказывался вести дальнейшие переговоры. Тогда, отойдя на почтительное расстояние от цитадели только что обретенного родственника, Фриц начал громко и подробно рассказывать о своих родителях, об их прежней жизни в России и теперешней в Германии. Вскоре дядя, вынужденный прослушать этот полный отчаяния монолог, отдельные моменты которого служили неопровержимыми доказательствами истинности родственных уз владельца лавки и негаданного пришельца, вел его за руку к дому бабушки. И лишь когда старушка, ахнув, кинулась к нежданно прибывшему внуку, торговец окончательно поверил, что перед ним не шарлатан-самозванец.

Фриц остался у бабушки, а дядя отправился к хозяину шхуны получать вещи, деньги и документы мальчика. Теперь письмо Конрада Аккермана, которое наконец прочел его брат, разъяснило истинную цель появления племянника. Но отнюдь не встретило поддержки. Дядя без обиняков заявил, что семья его и так велика, что никакой ученик в лавке ему не нужен, а кормить Фрица даром он не собирается. Единственно, чем готов помочь, — списаться с братом и отправить Фрица к родителям, которым и надлежит проявлять дальнейшую заботу о своем отпрыске.

Письмо и деньги, полученные вскоре купцом Аккерманом от брата, помогли решить эту нелегкую задачу. Оказалось, что отчим вовсе не прочил пасынку карьеру торговца, а выбрал Любек как нейтральный транзитный пункт, куда русские военные власти, обосновавшиеся в ту пору в Кёнигсберге, могли позволить Шрёдеру уехать, выдав необходимые для этого документы.

И вот Фрица, собравшегося теперь покинуть Любек, чтобы наконец вернуться в родную семью, стал напоследок необычайно заботливо опекать дядя. Сейчас двери лавки на рыночной площади были для него гостеприимно раскрыты.

Тридцатого марта, отправляясь в Люнебург, Шрёдер выглядел весьма респектабельно. Новые сюртук, сорочка, ботинки и особенно шляпа сделали его похожим на сына добропорядочного бюргера, а саквояж в руке придал вид неторопливого путешественника. Покачиваясь в тяжелой почтовой карете, Фриц

размышлял об удивительных превратностях судьбы и о неблизком пути в Золотурн, где его ждали мать и отчим.

Беспрепятственно миновав военные кордоны, Шрёдер благополучно прибыл в Страсбург. Посыльный доставил его чемодан в трактир. Фриц решил здесь переночевать, а наутро продолжить путь. Наскоро пообедав, он пошел осмотреть город, а главное — средневековый собор, который только что видел из окна кареты. Неповторимая красота готического здания, его уходящая ввысь царственно горделивая башня — редкостное украшение города — произвели на Шрёдера большое впечатление. Однако финал страсбургской экскурсии явился для него неожиданным и трагичным. Вернувшись в трактир, он услышал, что видят его здесь впервые. Парень, утверждал плут трактирщик, просто забыл, где остановился.

Ни настойчивые напоминания, ни уверения Фрица, опешившего от натиска хозяина-лжеца, ничего не изменили. Чемодан юноши исчез, а сам он, с почти пустым карманом, очутился на вечерней безлюдной улице.

Проведя ночь под открытым небом, Фриц поутру отправился в путь на тряской телеге крестьянина, доставившего свой товар в город и теперь с обозом возвращавшегося домой. Одна из порожних телег была устлана соломой, на которой мерно покачивался бочонок с вином. Возницы неторопливо обсуждали ярмарочные цены, домашние заботы, затянувшиеся трудности военного времени. Беседа их из-за часто опорожняемых кружек молодого рейнского вина становилась все более шумной и нестройной. По временам они затягивали старинную песню:

«Рыцари, рыцари Круглого стола,
Отведаем, попробуем хорошего вина…
Отведаем, попробуем? Да, да, да!
Отведаем, попробуем? Нет, нет, нет!»

Когда же содержимое бочонка сильно поубавилось, хмельные, хрипловатые голоса вразброд, но элегически-проникновенно стали выводить слова куплета-завещания:

«А как умру, меня заройте
В том кабаке, где пировал,
И так могилу мне устройте,
Чтоб я под бочкою лежал.
Оборотясь к стене ногами,
А головой под самый кран,
Держа обеими руками

Огромный пуншевый стакан…»

Однако лирическое настроение поющих быстро отступало, и вот уже дюжие глотки весело орали задорный рефрен:

«А головой, да, да, да,
А головой, нет, нет, нет,
А головой под самый кран…»

В промежутке между частыми тостами во здравие короля Франции Людовика XV и австрийской эрцгерцогини Марии-Терезии крестьяне ругали прусского короля и желали поражения его войскам.

Вскоре случайный пассажир привлек внимание развеселившейся компании, и один из подгулявших крестьян спросил, подданным какой страны тот является. «Я — пруссак!» — гордо ответил Шрёдер. «Да ты еретик!» — взревели голоса. Возницы дружно потребовали, чтобы парень осушил кружку за здоровье Людовика XV. Тот выпил. Но когда стали настаивать, чтобы Фриц поносил короля Пруссии, он отказался. Крестьяне набросились на Шрёдера, жестоко отстегали кнутами и кинули в грязь на дорогу.

Увидев окровавленного, недвижимо лежавшего парня, французский солдат-эльзасец перенес его в стоявший неподалеку дом своей матери. Голова и ноги Фрица не были повреждены, зато тело так исхлестано, покрыто кровоподтеками, рубцами и ссадинами, что о продолжении пути не могло быть и речи.

Лишь три дня спустя, расплатившись за приют, Шрёдер с трудом отправился дальше. От денег остались гроши. Фриц подкреплялся хлебом, отдыхал на обочине дороги и медленно брел вперед. Когда наконец он дотащился до окрестностей Базеля, то понял, что прошагал сорок часов кряду — едва ли не в два раза дольше, чем потребовалось бы путнику, будь он сыт и здоров.

В городе Фриц отыскал друга отчима, был радушно им встречен. Отдохнув в трактире «Три мавра», он теперь уже без приключений добрался до Золотурна.

На всю жизнь запомнился Шрёдеру день 24 апреля, когда мать, плача, кинулась ему навстречу. Со времени расставания в Кёнигсберге прошло почти полтора года. Сейчас перед Софи Шрёдер стоял уже не ребенок, каким виделся матери в тревожные, бессонные ночи ее далекий Фриц, а худой, высокий для своих четырнадцати с половиной лет подросток в сильно

испачканной, местами порванной и неловко зашитой одежде. По-взрослому серьезно, бесконечно устало и взволнованно смотрел на мать и отчима Фридрих. Один только он по-настоящему знал, сколь нелегок был завершенный им путь от берегов Северного моря до швейцарских кантонов, и особенно последние сто семнадцать его миль. Не верилось, что навсегда исчезли голодная, одинокая жизнь в Кёнигсберге, кораблекрушение, нерадостная встреча с дядей, пропажа вещей в страсбургском трактире и неожиданно жестокая расправа эльзасских крестьян.

Резкий возглас Аккермана внезапно прервал эти мысли: «Что за вид у тебя, парень? Надеюсь, — добавил отчим, — теперь-то ты стал другим человеком?»

В ответ прозвучал срывающийся, ломкий голос юного Шрёдера: «Если голод и нужда способны просветить, то мое образование закончено».

# Глава 3
# ДОЛГИЕ ГАСТРОЛИ

Аккерман и его труппа, в первые месяцы Семилетней войны поспешно покинувшие Восточную Пруссию, положили тем начало своим длительным непредвиденным странствиям. Их путь прошел от Балтийского моря до Швейцарских Альп, а выступали они почти всюду, где понимали немецкий язык. И вот после гастролей труппы в Страсбурге, закончившихся 14 мая 1758 года спектаклем «Заира», Аккерман решил отправиться в Швейцарию. Но прежде он позаботился о том, чтобы набрать хороший оркестр, так как опасался, что не сыщет дельных музыкантов в отдаленных кантонах.

Выступления в Швейцарии начались «Альзирой». Цюрихским зрителям понравилась трагедия Вольтера и показанные вслед за ней в один вечер «Точильщик ножниц» и «Балет садовника». Постановка «Альзиры» произвела большое впечатление на присутствовавшего на представлении молодого немецкого писателя Христофа Мартина Виланда. Вдохновленный искусством этой труппы, под свежим впечатлением от увиденного спектакля, Виланд написал трагедию «Иоганна Грей» и передал ее актерам Аккермана.

Премьера спектакля по пьесе Виланда состоялась в Винтертуре (позднее, вспоминая об этом, автор ошибочно назвал местом первого представления «Иоганны Грей» Цюрих — очевидно, памятуя о доброй, плодотворной творческой связи с труппой, которая родилась действительно в Цюрихе, накануне гастролей в Винтертуре). В этой трагедии впервые в немецкой драматургии Виланд использовал пятистопный ямб, которым с тех самых пор заговорят сотни героев других трагедий отечественных поэтов.

Много лет спустя писатель тепло вспоминал эту совершенную, по его мнению, постановку. Особенно поражен он был глубоким чувством, тонкой проникновенностью и удивительной естественностью искусства Софи Шрёдер, исполнявшей заглавную роль. По словам Виланда, наибольшее впечатление оставляла последняя сцена спектакля, и заслугу в том он приписывал «тысячам оттенков декламации и игры» прекрасной актрисы мадам Аккерман.

Встреча и сотрудничество с Виландом были значительным событием в жизни Аккермана и его коллег и оказали влияние на дальнейшее развитие их творчества.

Вскоре после приезда в Швейцарию Шрёдер стал появляться в драматических и балетных спектаклях. Уже в конце апреля он станцевал Антона в «Дурочке». А 6 мая сыграл роль секретаря Леопольда в стихотворной трагедии «Освобождение Золотурна». Он рассказывал длинный сон, в котором Леопольду являлись святые Урсус и Виктор. Полное неподдельной простоты и искренности, повествование его произвело сильное впечатление на публику. За исполнение этой роли члены магистрата города Золотурна удостоили Шрёдера золотой медали.

И вот снова из вечера в вечер Фриц за работой — декламацию длинных, тяжеловесных монологов в старинных стихотворных трагедиях, сочиненных людьми, чьи имена давно забыты, сменяли танцы в дивертисментах и пасторалях.

За время разлуки Шрёдера с труппой там произошли изменения. В январе 1758 года в антрепризе Аккермана дебютировал вместе со своей женой балетмейстер и танцовщик Куриони. Супруга Куриони, способная артистка, часто болела, поэтому первые партии в балетах исполняла старшая из сестер Шрёдера, в то время шестилетняя Доротея. К принципалу вернулись и успешно работали с ним супруги Дёббелин.

Не хуже Куриони в танцевальных спектаклях утвердились Шульц и Кох. Что касается Шрёдера, то теперь он мог быть лишь фигурантом — ноги, отяжелевшие от пеших странствий и отсутствия ежедневного балетного экзерсиса, лишали надежд на карьеру в хореографии.

Вершиной искусства Коха были прыжки, которые он проделывал ловко и уверенно: правая рука танцовщика крепко держала носок левой ноги, а правая нога перепрыгивала через образовавшуюся преграду. Шрёдер порицал эти прыжки, считая, что они неправомерно нарушают плавный характер тер-а-терных па танца Коха. Однако премьер воспринял критику по-своему: Фриц говорит-де так из зависти, потому что сам не владеет подобным трюком. «Ставлю кружку вина, Фриц, если осилите этот прыжок через два года», — гордо заявил Кох. Однако самонадеянному танцовщику пришлось расщедриться на угощение куда раньше — через восемь дней Шрёдер исполнял прыжок так, словно освоил его давным-давно. Та же участь постигла и другой виртуозный прыжок, фьокко, применяя который и взвиваясь на семь футов от земли Кох ударом ноги сбивал вывеску соседнего трактира. «Уверен, вам никогда не одолеть это», — хвалился он. Однако еще до конца года стал свидетелем того, как легко проделывал тот же фокус пасынок принципала.

Соперничество с Кохом в прыжках само по себе, возможно, и

не стоило бы внимания, если бы в этом не проявились черты характера, которые с годами помогут Шрёдеру в осуществлении больших театральных планов. Все, что захватывало его творческую натуру, он стремился постичь серьезно и глубоко. Он никогда не жалел затраченных усилий, и удовлетворение, обретенное в результате победы, ненадолго успокаивало азарт освоения и поиска. Что-то новое, желанное и заманчивое, рисовалось вдалеке, туда и направлялась его энергия.

Вот и тогда, появившись в Золотурне, Шрёдер не только продолжает актерскую работу, но впервые берется за перевод французской драмы. Правда, работа продвинулась лишь до второго акта: Аккерман отобрал пьесу — он сам любил переделывать труды иностранных драматургов, привнося в них немецкие черты, и ставить их на сцене. Фрицу же, несмотря на его плохой почерк, отчим вменил в обязанность переписку ролей.

Не только в труппе, но и дома Шрёдер снова чувствовал себя не очень-то уютно. В театре далеко не все вызывало теперь его одобрение. Даже искусство Аккермана, особенно исполнение им ролей трагических, нередко сопровождалось сейчас критикой пасынка.

Что же касается своих работ на сцене, то Фриц стал не особенно внимательно прислушиваться и к советам матери, по-мальчишески считая показателем успеха продолжительность аплодисментов. А стоило ему однажды ловко выйти из трудного положения — не успев твердо выучить длинный стихотворный монолог, он удачно заменил его импровизацией, — и юный актер решил не утруждать себя запоминанием текста.

Все это не могло не нарушать мира в актерской семье, частная жизнь которой была неотделима от судьбы труппы и сцены. Дома Фриц по-прежнему чувствовал себя чужим. На вопрос, почему его бросили без помощи в Кёнигсберге и не откликались на отчаянные письма, которые, как выяснилось, родители исправно получали, Софи Шрёдер ответила, что в том не ее вина, и только заплакала. Жалея мать, Фридрих ни тогда, ни позднее не стал выяснять истину. Но все это не могло не омрачать долгожданную встречу.

За время отсутствия Шрёдера в доме родителей появился новый член семьи — ровесница Фрица, сирота Фридерика, которую приютили Аккерманы. Девушка быстро уловила шаткость положения юноши в отчем доме и больно задевала его то злым словом, то вздорной выходкой. И однажды, получив отпор, устроила крик, на который сбежалась вся семья. Рассвирепевший Аккерман, как в былые времена, поднял на пасынка руку. Но вынужден был остановиться: Фридрих

решительно заявил, что ни единому человеку в мире не позволит себя тронуть; тот же, кто не посчитается с этим, получит по заслугам. Если же Аккерман и впредь намерен заниматься рукоприкладством, пусть отправит его обратно, а терпеть прежнее он не намерен. «Иди к черту! — выдохнул отчим. — Даю тебе четверть часа на сборы. И боже тебя избави пробыть в моем доме хоть минутой дольше!» Разъяренный, он хлопнул дверью.

Фриц хорошо знал отчима, знал цену его предостережений: быстро поднявшись в свою чердачную каморку, схватил две сорочки, пару чулок и балетные туфли. С таким багажом он тут же отправился в путь.

Шрёдер пошел к городским воротам, рассчитывая через Базель и Страсбург вернуться в Кёнигсберг. В кармане у него не было ни геллера. Единственной опорой могло стать искусство фокусника и канатоходца, которым он хорошо владел. Этим надеялся он заработать на пропитание. Фриц шагал по обсаженной деревьями дороге, в свежей июньской зелени которых задорно щебетали птицы, и в голове его лихорадочно сменялись планы. Однако ни один из них не осуществился: взволнованная, отчаявшаяся Софи Шрёдер послала вслед за сыном актеров Коха и Дёббелина, которым удалось уговорить Фрица вернуться в отчий дом.

Теперь страсти в семье несколько поутихли, и стороны смогли прийти к соглашению. Шрёдер обещал не огорчать домашних при условии, что и они не будут причинять ему неприятностей. Надо сказать, договор этот, однажды вступив в силу, неукоснительно соблюдался. Что же касается Фридерики, с ней Фриц помирился без труда — она была юна, хороша собой и к тому же танцевала с ним в балетных спектаклях.

Единственным человеком, отказавшимся принять участие в семейных мирных переговорах, был Аккерман. Он остался глух и к настойчивым просьбам Фрица определить ему самое скромное содержание и разрешить жить вне родительского крова. Не только об этом, но даже о самой мизерной сумме на карманные расходы не могло быть и речи. Отчим считал, что работа пасынка — дело обычное, потому говорить о вознаграждении непозволительно.

Двенадцатого июня гастроли в Золотурне закончились. Труппа выступала сначала в Арау, а затем в Бадене. Здесь 18 августа Шрёдер сыграл Иоганна в пьесе Крюгера «Кандидаты» и имел огромный успех.

За первые четыре месяца работы в городах Швейцарии Шрёдер получил много ролей. Нередко приходилось играть в

спектаклях, где предшественниками дебютанта были популярные актеры. Однако, несмотря на это, выступления его проходили успешно. Эпизодические роли — например, Мелидора, придворного султана Оросмана, в «Заире» Вольтера — сменились ролями более значительными: юношей в комедиях Мольера — Валера, возлюбленного дочери Гарпагона Элизы, в «Скупом», а также сына Оргона, Дамиса, в «Тартюфе». Шрёдер играл Пикара в комедии «Женатый философ» Детуша, Ораса в «Школе жен» Мольера, Ариаса в «Сиде» Корнеля, Дешана, слугу Жермейля, в мещанской драме Дидро «Отец семейства», Тирана в народной драме «Вильгельм Телль» и многих других.

В Швейцарии Аккерман по-прежнему очень заботился о достойном репертуаре, о том, чтобы спектакли труппы прививали публике культуру, уважение к театру. Но самым наглядным примером тому остался для Шрёдера непредвиденный урок, преподанный отчимом в середине 1750-х годов зрителям германского города Галле.

В тот вечер, как всегда, шли три спектакля — трагедия, комедия и балет. Давали «Альзиру», «Ленивого крестьянина» и «Сельскую ссору». Заполнившая зал университетская молодежь вела себя крайне бесцеремонно, во время действия курила, пила пиво и обменивалась впечатлениями.

Все это возмутило Аккермана. И даже не столько потому, что шум и дым мешали играть. Нет, труппе доводилось видеть в зале разную публику, она не была избалована гробовой тишиной, особенно тишиной, царившей в партере, полном разномастных посетителей. Но сегодня — другое. Сейчас лицедеи выступали не на суматошной ярмарке, а в старинном ганзейском Галле, для питомцев уважаемого университета. А студенты повели себя так, словно они завзятые гуляки и торговцы! Это глубоко огорчило Аккермана, и он, искренне почитавший просвещение и образованных, отважился публично пристыдить зал, напомнить запальчивым невеждам святые права и правила Театра.

Отыграв главную роль в комедии, принципал медленно приблизился к краю сцены и, обратясь к зрителям, просил прекратить беспорядок. И услышал задиристый выкрик: «Не ленивому крестьянину командовать нами!» «Ленивый крестьянин, — холодно парировал Аккерман, — мог бы, пожалуй, и приказать грубиянам. Но не хочет. Он только просит: уважайте честь университета и прекратите поведение, недопустимое ни в одном театре. Он убежден — большинство присутствующих с ним согласится».

Когда несколько минут спустя раздалась музыка и артисты на этот раз предстали в балете, в зале стояла тишина и мало кто, так

и не пристыженный недавним диалогом, по-прежнему продолжал дымить трубкой.

До конца 1759 года труппа побывала еще в Цурцахе и Берне, а новый, 1760 год встретила в Страсбурге. Нужда гнала Аккермана из города в город, заставляла часто менять сцены. За весь третий год Семилетней войны труппа смогла заработать лишь восемь тысяч талеров. А во что обошлись при этом переезды! В поездках приходилось учитывать все — и количество зрителей, понимающих по-немецки, и репертуар, способный увлечь местную публику, и сумму аренды помещения для спектаклей, и стоимость жизни на новом месте.

Однако самые тщательные расчеты не спасали от неожиданностей и экономических катастроф. Даже лучшие артисты труппы обречены были на очень скромное существование, поэтому постоянно искали источник дополнительных средств.

Изобретательнее всех оказался Кох. Он был хорошим боксером и решил это использовать. Тренируясь в свободное время, Кох брал в партнеры Шрёдера и отрабатывал с ним различные приемы. Появляясь затем в людных трактирах, где любили собираться приезжие крестьяне, он затевал спор и бился об заклад на кружку вина, что одолеет самого крупного из них. Невзрачный вид задиристого хвастуна никому не внушал опасения. Не ведая о боксерском искусстве Коха, вызов охотно принимали. Кох же нарочно выбирал своим противником самого тяжеловесного, а потому и достаточно неповоротливого крестьянина. Тогда победы, одержанные им в трактирных боях, вызывали удивление, разжигали азарт, споры, рождали новые пари.

Оценив выгоды трюка Коха, Шрёдер тоже решил попытать счастья в трактирах. Он показывал многие свои фокусы и получал небольшие средства, которых из-за упорства отчима лишен был в театре.

Конец 1759 года стал для Шрёдера памятен: гастролируя с труппой в Берне, он получил свой первый, долгожданный театральный гонорар — деньги на карманные расходы. Это событие повлекло за собой и непредвиденное последствие — увлечение бильярдом. Впервые Фриц обратил внимание на эту игру в трактире на Ааре, в предместье Берна, и сразу заболел ею. Полгульдена в неделю, которые юный актер исправно получал в театре, открыли доступ в заветный круг бильярдистов и маркеров; перед ним замаячил немалый доход — умей лишь владеть ловко кием. Теперь все помыслы Фрица были обращены к затянутым сукном столам. Азартный и упорный, юноша посвящал

свободные часы терпеливой тренировке, но уже не на сценических подмостках, а в трактире, куда спешил, чуть только выпадала свободная минута.

Гастроли 1760 года труппа начала в Страсбурге. В первый же вечер зрители взволнованно вздыхали, утирая обильные слезы, вызванные трогательными переживаниями Памелы, героини одноименной сентиментальной комедии Нивеля де Лашоссе. Они заметно оживились и спрятали платки, лишь когда раздалась зажигательная музыка завершающего представление «Матросского балета» и на сцене заплясали задорные моряки.

С каждым месяцем репертуар Шрёдера увеличивался, пополняясь новыми ролями. Они были преимущественно комедийными, и пользовался он в них значительным успехом. Однако бильярд начал быстро вершить свое дело. Теперь Шрёдера не интересовало ни искусство игравшей в Страсбурге хорошей французской труппы, ни выступления гастролировавшего здесь первого комика парижского театра Комеди Франсэз, знаменитого Превиля.

Увлечение бильярдом не замедлило сказаться на актерской работе. 24 февраля Шрёдер без репетиций играл Иоганна в ранней, нравоучительной комедии Лессинга «Свободомыслящий». Роль он переписывал сам и в спешке пропустил текст четвертого и пятого явлений третьего акта. Отыграв два с половиной действия, Фриц, считая, что свободен до завтра, стал снимать театральный костюм. Видя поспешность, с которой Шрёдер расставался с сорочкой и панталонами Иоганна, коллега напомнил, что Фрицу предстоит появиться сегодня еще в двух сценах. Действие шло, и единственный экземпляр пьесы лежал перед суфлером. Поэтому даже беглое знакомство с продолжением роли было невозможно. Незадачливый актер быстро нашел выход: он молниеносно прочел текст партнера, исполнявшего роль Адраста, и придумал ответные реплики. К счастью, вынужденной импровизации никто не заметил. И это лишь подкрепило уверенность самонадеянного актера в том, что время, положенное на запоминание текста пьесы, полезнее тратить на совершенствование своей бильярдной техники.

Выступления в Страсбурге завершились 29 марта. А десять дней спустя Аккерман и его актеры показывали драму Лессинга «Мисс Сара Сампсон» и «Матросский балет» публике Базеля. Пребывание в этом швейцарском городе не ознаменовалось для Фрица новыми ролями — приток пьес несколько убавился. Зато свободного времени благодаря этому значительно прибыло. Досуг проведенных здесь одиннадцати недель Шрёдер безраздельно посвятил бильярду. Весь свой пыл, весь азарт он отдавал теперь

мастерскому владению кием, упорно отрабатывал силу и точность удара, закреплял обретенные навыки. И в часы, когда Аккерманы считали, что их сын, пользуясь весенними днями, гуляет по зеленеющим уголкам и предместьям Базеля, Фриц в действительности созерцал одну-единственную картину — белые шары, живописно рассыпанные по сукну бильярдного стола, мелькание спин и рук партнеров и нацеленные на лузу кии. В ушах его стоял гул от доносившихся из трактирного зала голосов, в который мелодичным звоном врывался звук столкнувшихся шаров.

Успехи в игре были очевидны и ощутимы — об этом говорила сумма выигранных денег, которые стали серьезным подспорьем к выдаваемым отчимом двум гульденам в месяц.

В театре между тем шла каждодневная работа, которая по временам нарушалась взрывом самолюбий коллег Аккермана. Так, однажды в теплый июньский вечер скрестили мечи Пилад и Тоас — герои пьесы Дершау «Орест и Пилад». Но обнажили оружие не действующие лица драмы из античных времен, а исполнители: Крон, игравший Пилада, и Дёббелин — Тоас, выяснявшие так вопрос о конкуренции в труппе. Их мечи встретились не на сцене, а за кулисами, и борьба шла всерьез. Прибежавший на шум Аккерман рассудил соперников по-своему: бесстрашно вырвав мечи из рук не на шутку расходившихся противников и лихо отшвырнув оружие, принципал схватил сражавшихся за волосы и сильно стукнул лбами. Этот исход не пришелся по вкусу Крону. И потому, когда десять дней спустя труппа покидала город, он, по обыкновению, сложил в сундук роли и афиши, но за Аккерманом не последовал. Крон заявил, что женится на вдове, живущей в Виве, и намерен открыть торговлю.

Такое известие не очень-то порадовало Аккермана: этот актер был много занят в спектаклях. Но, поразмыслив, принципал все освободившиеся роли передал Шрёдеру. Искусство не сильно пострадало от ухода Крона — он был средним актером. Но Шрёдер привязался к нему с детства, поэтому бывал рад встречам с новым коммерсантом, которые происходили на Франкфуртской ярмарке, куда тот приезжал, чтобы сбывать свои товары.

В числе ролей, перешедших Шрёдеру от Крона, были и те, что не очень отвечали его индивидуальности. Правда, и в них юный актер выступал достойно, но образы эти подчас не соответствовали его данным. Такой ролью стала, например, роль Ахилла в переведенной Готшедом расиновской трагедии «Ифигения в Авлиде». Карл Дёббелин, начавший свой путь еще у знаменитой Каролины Нейбер именно с исполнения героев в трагедиях Корнеля и Расина, в свое время ревниво относился к

Крону, считая его коварным узурпатором ролей античных персонажей. Неодобрительно отозвался он теперь и о дебюте Шрёдера, игравшего жениха Ифигении, мужественного витязя Эллады Ахилла. Всего две строки торжественного александрийского стиха, которые Дёббелин адресовал партнерше Шрёдера, артистке Шульц, исполнявшей роль принесенной в жертву богам дочери Агамемнона и Клитемнестры, отразили его язвительную оценку искусства соперника:

«Коли решенье Агамемнона немило,
Бери в защитники ты лучшего Ахилла».

*(Пер. автора)*

Шрёдер не остался в долгу и ответил завистнику сатирическим куплетом.

Дни шли за днями, город сменялся городом, а предместье — предместьем. Отношения в труппе тоже нередко сменялись — вспыхивавшая подчас буря ссор уступала место благодатному штилю. Ни Софи Шрёдер, ни Аккерман не любили и не поддерживали столкновений в своей актерской команде. И вот вчерашние враги и недоброжелатели, увлекшись работой, становились дружными партнерами, которых сплачивала судьба очередной премьеры. Актеры, словно дети, готовы были радоваться и хорошим ролям, и удачной постановке, и солидным сборам.

Так, весело и озорно прозвучавший зингшпиль Х.-Ф. Вейссе на музыку Й.-К. Штандфуса, созданный по мотивам английской пьесы «Черт на свободе», стал подлинным праздником всей труппы. В нем Дёббелин играл колдуна, а его свиту — фурий — Шрёдер, Шульц и Кох. Исполнители любили своих лихих чудищ за то, что те были близки немецкому фольклору, а забавные ситуации, в которые попадали столь необычные персонажи, давали возможность для остроумной, неожиданной импровизации, роднившей представление с популярными сценками из национальных народных спектаклей.

Актерское племя способно было не только живо откликаться на радующие творческие успехи. Оно умело стойко, сообща терпеть и посланные судьбой невзгоды. Когда, например, закончились выступления в Кольмаре, труппа Аккермана перебралась в Зульцбахер Баде. Вот здесь-то фортуна явно отвернулась от нее — неожиданно сборы оказались грошовыми, двенадцать дней работы принесли лишь 183 талера.

Актеры жили в жалком сарае в предместье Зульцбахера, спали на соломе: два вороха в противоположных углах изображали спальни — одну, предназначенную для лиц прекрасного пола, другую — для их коллег, господ артистов. Мизерные сборы позволяли кормиться лишь впроголодь, и то при условии, если гроши складывали в общую кассу. Роль казначея и повара, как всегда в трудных случаях, взяла на себя Софи Шрёдер. Благодаря ее заботам по утрам от своего сарая до города актеры шагали не натощак, а вечером, утомленные за день, а подчас и промокшие от дождя, могли немного утолить голод, прежде чем улечься на отсыревшей соломе.

Еще более убогими кассовые сборы были осенью в Кольмаре, куда труппа прибыла после выступлений на Базельской ярмарке. Сокрушенно подсчитав летний доход, Аккерман отправил сюда актеров, надеясь тем возместить финансовый урон: комедианты соберут с жителей города за осень то, чего не удалось получить летом. Сам же из Базеля поехал на поиски более выгодного пристанища для себя и всей своей команды.

Приближалась зима, надо было торопиться найти крышу понадежнее. Памятуя об удаче прошлогодних гастролей в Страсбурге, принципал отправился туда, поручив актеров попечению Софи Шрёдер.

В Кольмаре труппа играла 21 и 24 ноября. А на следующий день к ней присоединился довольный устроенными делами принципал. Как обычно, перед началом представления Аккерман заглянул в кассу. И с удивлением обнаружил, что два предыдущих и нынешний вечер принесли лишь двадцать с половиной талеров. Озадаченный такой ничтожной суммой, принципал пошел за кулисы. Почти все участники спектакля стояли на подмостках. Там зажигали свечи — до начала представления оставались считанные минуты. «Ну, как дела?» — спросил Аккерман. «Плохо», — уныло прозвучало в ответ. «Опять народу нет?» — «Мало, даже расходы не покрыть».

Лицо Аккермана на мгновение застыло — он напряженно думал. Затем взмахом руки дал знак поднять занавес. Медленно подойдя к краю сцены, принципал остановился. Грустно оглядев сиротливо пустующий зал, Аккерман начал речь, обращенную к вопросительно уставившимся на него десяти-двадцати зрителям.

Принципал кратко объяснил, что не может больше оставаться в Кольмаре; он благодарил тех, кто посещал спектакли, за все, что они сделали для труппы. А в заключение просил присутствующих пройти в кассу и получить обратно деньги — у него и у актеров нет времени и возможности играть сегодня вечером. «Желаю вам всем здравствовать», — сказал на прощание Аккерман и,

раскланявшись, покинул сцену. Актеры сняли костюмы и поспешили домой. Всю ночь они упаковывали вещи. А в шесть часов утра труппа заняла места в каретах, которые направились в Страсбург.

Такая цыганская жизнь не была актерам в новинку. Они не привыкли роптать и не переставали надеяться, что скоро, совсем скоро им, конечно, повезет. А пока ненастные дни объединяли мужественный комедиантский люд, старавшийся трудом, терпением и шуткой преодолеть препятствия, отстоять свое скромное место под солнцем.

Большинство лицедеев беззаветно любило театр, без него не мыслило жизни. Актерами становились не только дети каботинов. Театральную армию пополняли выходцы из самых разных сословий, из семей различного достатка. Подчас среди них встречались люди, имевшие даже университетское образование. Они ценили возможность театра знакомить публику с неведомым ей миром, созданным драматургией и искусством исполнителей. И в меру своих сил и возможностей несли в народ робкий пока еще светоч знаний, надежду на лучшие дни.

Спектакли появившейся в Страсбурге немецкой труппы пользовались вниманием. Однако на этот раз Аккермана ждало разочарование. Как и год назад, в Страсбурге играли французы. Но теперь директор их Ле-Нёф, учтя свои прежние просчеты, принял меры, лишавшие Аккермана ожидаемых выгод. В каждом городе — что прекрасно знали антрепренеры — есть свои хорошие и плохие дни. В предыдущем году французы и актеры Аккермана играли параллельно, в одни и те же дни недели. И с первых же спектаклей Ле-Нёф обнаружил неприятный отлив в своей кассе: у французов остались лишь зрители, купившие абонементы, а плативших наличными устремились на аккермановские представления.

Ле-Нёф не забыл прошлогодний опыт и сейчас поступил иначе. Немцам разрешили играть в воскресенье и в дни, когда французы не выступали. Увы, то были «плохие» дни, а одно воскресенье не спасало дела. Но все же и принципал и актеры получили недолгую передышку.

Впоследствии Шрёдер неохотно вспоминал о четырех проведенных тогда в Страсбурге месяцах. Потому что бильярд окончательно завладел всеми его помыслами. И в то время, когда родители с тревогой подводили неутешительные итоги четвертого года странствий труппы — сумма сборов в 7392 талера вызывала их законное беспокойство, — Фрица волновали бильярдные долги, которые из-за встречи с очень опытными противниками стали расти невероятно быстро. Аккерман и Софи

Шрёдер, опасаясь кабалы кредиторов, в которую можно было угодить из-за плохих сборов, главным считали суровую экономию. Шрёдер же по молодости лет не придавал значения растущим, словно лавина, проигрышам, легковерно надеясь на удачу, способную внезапно разрядить катастрофичность положения.

В театре он по-прежнему заглядывал лишь в стихотворный текст готовящихся к постановке трагедий. Что же касается комедий, то с ними дело обстояло проще: раз прочтя пьесу, Шрёдер играл свою роль, пользуясь только импровизацией. Так было, например, со шлегелевской драмой «Троянки», в которой 2 января 1761 года он сыграл царя Пирра. Торжественное представление в честь начала нового года открылось «Прологом», затем показали «Троянок»; завершил все «Балет садовника».

Время шло, и неумолимо увеличивались долги Фрица. Вчерашние удачливые партнеры начали так донимать парня, что теперь он решался появляться на улице лишь в вечернее время, когда благодатная темнота скрывала его от досужих кредиторов. Вскоре он понял всю тщетность попытки избежать цепких тенет трактирных друзей, озлобленных задержкой давно ожидаемых выигрышей. Ни просьбы об отсрочке, ни другие уловки не помогли отдалить час расплаты. Теперь Фриц был уже вынужден посвятить своих родителей в эту историю, становившуюся серьезной. Однако ни просьбы, ни обещания никогда не брать кия в руки, если на этот раз Аккерман согласится выручить его из беды, не подействовали.

Доведенный до отчаяния, Фриц решился на недозволенное. Он знал, что выручку от продажи билетов отчим хранит в своем письменном столе. Комнаты Аккермана и Фрица были рядом, дверь из одной вела в другую. И вот однажды Фриц, дождавшись, когда отчим заснул, тихонько прокрался к нему. Внезапно раздался тревожный вопрос: «Кто там?» Страх приковал юношу к полу. Боясь шевельнуться, притаившись, больше часа простоял он, остро вслушиваясь в дыхание вновь погружавшегося в сон Аккермана. Затем, убедившись, что тот крепко уснул, открыл ящик стола, схватил пятьдесят ливров — часть обнаруженных там денег — и на цыпочках, едва дыша от позора и напряжения, добрался до своей постели.

Наутро наиболее настойчивые кредиторы почувствовали себя удовлетворенными. Но что почувствовал Фриц, когда, вернувшись вечером домой, увидел, что соседству с отчимом положен конец — вещи и постель неудачливого игрока стояли теперь в каморке под самой крышей!

Однако все это было лишь началом. Потому что долгу

оставалось не менее ста ливров. А достать денег было негде. Фриц обратился за помощью к матери, но и та решительно отказала, воскликнув удивленно: откуда взяться деньгам? Но сыну известно было другое. Он знал, что сбережения у матери есть, и не раз видел, где они хранились.

И вот 8 марта, когда Софи Шрёдер играла в «Женственном капитане», Фриц открыл ее сундук. Там под театральными костюмами, в коробке, лежали трудно скопленные талеры. Он забрал значительную сумму. Ее хватило и чтобы окончательно избавиться от долгов и чтобы наполнить давно пустовавший кошелек азартного подростка, потерпевшего свое первое фиаско.

На следующий день дверь комнаты Фрица заперли на ключ. Узнику ничего не оставалось, как переписывать ноты и играть на скрипке. Обед его на этот раз состоял из воды и хлеба. Пока он ел, Аккерман выполнял роль часового. Поэтому, хотя дверь и стояла открытой, осуществить побег было невозможно.

Дожевав последний кусок черствого хлеба, Фриц погрузился в размышления. Он долго думал, прежде чем сесть за стол и написать родителям. К вечеру письмо было закончено. В нем говорилось, что деньги, которые из-за особых обстоятельств он был вынужден взять, это долг, который непременно возместит матери и отчиму.

Прочтя письмо, Аккерман взорвался от негодования. Он пригрозил, что с помощью одного из крупных должностных лиц города засадит воришку в тюрьму.

Тут Шрёдер не выдержал. Он горячо заявил, что арестовывать и судить его никто не вправе. Человек же, сомневающийся в этом, пусть-ка попробует и поживет под кровом не родного отца, а недоброго отчима.

Этот и некоторые другие казусы продолжали накалять и без того трудные отношения Аккермана и юного Шрёдера. Нередко казалось, что жить им рядом просто невозможно — нашла коса на камень. И все же многие семейные осложнения этих двоих касались преимущественно быта. Когда же дело доходило до сцены, отчим не сталкивался с пустой строптивостью и мальчишеским самоуправством Фридриха. В театре строптивость юноши заключала союз с интересами дела — Шрёдер отстаивал свою самостоятельность в работе, творчестве. Самоуправство же его, словно преобразуясь, проявлялось в настойчивых поисках собственных, нехоженых другими актерских троп, отбора тех художественных черт, что роднили театр с природой, окружающим миром, отрывая искусство от искусничанья и устоявшихся канонов. А кто, как не Конрад Аккерман — пример его реалистической игры, — способен был помочь Шрёдеру

именно в этом? Исподволь направляя юношу, опытный Аккерман словно возделывал тучную ниву, способную принести в дальнейшем такой нужный урожай. Видно, недаром носил Конрад свою фамилию, означавшую, что он — выходец из рода тружеников-сеятелей.

# Глава 4
# ЖИЗНЬ КОМЕДИАНТОВ

Суровость и требовательность, неизменно проявляемые к пасынку, проще всего было бы объяснить врожденной черствостью и жестокостью Аккермана. Но, думается, это исказило бы истину. Почти полувековая нелегкая жизнь Аккермана — сначала солдата русской армии времен царицы Анны Иоанновны, а затем актера и принципала непрестанно странствующей, трудно сводящей концы с концами труппы — несомненно повлияла на его нрав. Испытания, выпадавшие на долю его театральной семьи, были в представлении Аккермана достаточно обычными для людей, обрекших себя на служение сцене. Сколько повседневных неожиданных преград приходилось преодолевать бедному племени безвестных скитальцев — странствующих актеров Германии середины XVIII века!

Конрад Аккерман и Софи Шрёдер уже в молодые годы испытали отнюдь не романтичную жизнь «волшебников сцены», усилиями которых немецкий театр, дотоле, казалось, безнадежно отставший от своих французского и английского собратьев, неторопливо, но надежно обретал заветное мастерство. Обретал, гордо попирая неизбывные тяготы и нищету актерского жития той поры.

Аккерман хорошо помнил время, когда, прослужив около пяти лет в русской армии, увлекся театром и начал играть в одной из немецких странствующих трупп. Став новобранцем в искусстве, он исколесил Германию, прежде чем в 1740 году успешно дебютировал в антрепризе известного исполнителя ролей комедийных слуг и характерных персонажей в пьесах Мольера — Иоганна Фридриха Шёнемана. В молодости Шёнеман славился изобретательной интерпретацией роли Арлекина и его немецкого собрата Гансвурста — обязательного героя грубоватых народных комедий — шванков, или поссов, — а также коротких, забавных, импровизационных интермедий.

Труппа Шёнемана в то время состояла из одиннадцати человек, получавших жалованье шестнадцать талеров и восемь грошей в неделю. И хотя Аккерман, Софи Шрёдер и Хейдрих имели самое высокое вознаграждение — два талера в неделю, — денег едва хватало даже при жесткой экономии.

Однако в других антрепризах бывало и хуже. Обреченные на скитания — стационарные драматические театры, по существу, еще отсутствовали, — немецкие Росции держались стоически.

С детства наблюдая жизнь труппы отчима и его коллег, других принципалов, Шрёдер мало-помалу усваивал неписаные организационные основы различных театральных коллективов. Так, приглашая актеров, глава труппы строго учитывал их амплуа. У каждого антрепренера работало не более двенадцати-семнадцати человек. Там обязательно должны были быть исполнители ролей первого и второго любовника, наперсника, петиметра, сварливого старика, педанта, слуги, а также актрисы, способные играть трагических королев, возлюбленных — серьезных и наивных, субреток и женщин пожилого возраста. Шрёдер нередко становился свидетелем экзамена, который Аккерман, подобно другим принципалам, устраивал новичку. И лишь затем с достойными заключали контракт на срок, точно оговоренный в этом документе. Существовал там и пункт, дававший право досрочно уволить принятого, предупредив его о том за шесть, а нередко и за меньшее число недель. Жалованье комедиантов было мизерным, его едва хватало на скудное житье. Но и этот скромный заработок актеры получали далеко не регулярно. В каждой труппе существовал свой устав, за нарушение которого взимался штраф.

На шумных крупных ярмарках, куда поспешно устремлялись комедианты, доводилось Шрёдеру встречать труппы, где актеры получали жалованье не понедельно, а ежедневно, из сбора. Это были участники «грошового театра» — крейцеркомедии.

Они начинали представление с самого утра и заканчивали поздно вечером. С каждого зрителя взималась входная плата один крейцер. Это давало право посмотреть фарс или одно действие более длинной пьесы. Когда зрелище кончалось, падал занавес, раздавалась музыка и появлялся Арлекин. Он обходил публику и собирал по крейцеру с тех, кто желал остаться, чтобы смотреть следующий фарс или второе действие начавшейся пьесы. Так продолжалось весь день. Но вот вечер подходил к концу, и зрители расходились. А принципал, подсчитав выручку, тут же расплачивался с актерами. Вознаграждение зависело от достоинств исполнителя и составляло от двадцати крейцеров до гульдена. Назавтра все повторялось сызнова…

Трудовой день аккермановской и других странствующих трупп был строго регламентирован. С утра шли репетиции, на которых присутствовал принципал. Многие театральные руководители считали необходимым собственноручно осуществлять «вычеркивание», которым хотели сократить пьесу до желаемого размера, а также направлять организационную, но отнюдь не художественную сторону дела. Чаще всего представления начинались в шесть часов, а заканчивались в

восемь — в половине девятого вечера. Но, разумеется, это не было правилом: жизнь вынуждала актеров приспосабливаться к быту и порядкам посещаемых ими самых различных населенных пунктов. В пору выступлений с труппой отчима Шрёдер хорошо усвоил, что даже в достаточно крупных городах часто отсутствуют специально оборудованные театральные здания. Поэтому нередко заезжая труппа вынуждена была готовить для своих спектаклей амбар или сарай, стоявшие обычно на окраине города. Внутри сколачивали сцену, просцениум, суфлерскую будку, отводили место для оркестра; в партер ставили скамьи, отгораживали ложи, которые для большего эффекта задрапировывали яркими тряпками. Освещали театр лампами, а сцену — лампами и сальными плошками.

Странствующих актеров не смущала примитивность и скудость окружавших их в спектакле декораций. Чучела барашков, тафтяные водопады, картонные кусты роз и односторонние соломенные хижины призваны были передавать прелесть сельского пейзажа, поэтический образ старинного пастушеского мира. Зеленый ковер, постланный на сцене, изображал траву. Для спектаклей трагедийных существовал свой трафаретный набор декораций, который с различными изменениями кочевал из одной постановки в другую.

Коллега Аккермана, немецкий актер и драматург Иоганн Христиан Брандес, в составе разных трупп исколесивший многие дороги, ведущие в самые отдаленные города и селения страны, вспоминая «особенности» сценических площадок и декораций отечественного театра 60-х годов XVIII века, писал: «В зимний наш приезд в Гильдесгейм сарай, который нам отвели, был в таком дурном состоянии, что мы часто играли в снегу по щиколотку. На этот раз солнце пекло нас невыносимым образом; но на исправление сарая требовались значительные издержки, и мы должны были безропотно покориться всем неудобствам».

Брандес говорит не только о разных вариантах неприспособленных для театральных представлений помещений — дырявый сарай, в котором комедианты выступали сегодня, завтра сменяла наспех подготовленная для спектакля пивоварня, — но упоминает и некоторые театральные здания, работать в которых актерам было не легче. «Не в первый раз, — продолжал он, — приходилось нам играть на слишком тесных театрах; но Оснабрюкский театр был так мал, что на нем едва ли было бы достаточно места для кукольной комедии. Не было никакой возможности, так же, как в Штаде и Люнебурге, давать пьесы, требовавшие перемен декораций. Машины соответствовали театру; особенно же смешны и жалки были декорации. Например,

на кулисе, изображавшей лес, живописец намалевал барана, который будто бы щипал траву подле ярко расписанного розового куста. На фоне были изображены гуляющие, которые во время всего представления стояли на одном месте, вытаращив на нас глаза».

Но даже такое подобие декораций иногда оказывалось для комедиантов несбыточной мечтой. Так, однажды, вспоминал Брандес, крайне издержавшись за время неудачных скитаний, труппа, в которой он тогда работал, прибыла на ярмарку, где надеялась поправить свои расстроенные финансы, хотя и костюмов и декораций принципал давно лишился из-за плохих сборов и уймы долгов.

Поразмыслив, актеры решили играть в обычном своем платье. Затем на последние гроши купили цветную бумагу, которая призвана была заменить декоративное оформление. И вот фоном сцен, происходивших в интерьере, стали кулисы и задник, затянутые желтыми бумажными листами; когда же персонажи спектакля появились в саду, пышную растительность его изображала снова бумага, но на этот раз зеленая.

Перед началом первого представления принципал предуведомил зрителей об этой необычной для них вынужденной условности. Публика легко поняла ее и простила. Спектакли прошли с успехом. Актеры дружно старались добиться одобрения зала, чтобы поправить свои вконец пришедшие в упадок сборы. И были счастливы, когда их усилия привели к желанной цели.

Аккерман и другие принципалы самым благоприятным местом для выступлений считали ярмарки. По даже там глава труппы вынужден был унижаться перед каждым чиновником, вымаливая позволение заработать несколько лишних грошей. Когда же принципал пытался привести свои доходы хоть в какое-то соответствие с расходами, публика поднимала ропот из-за дороговизны мест, театр начинал пустовать и, чтобы совсем не прогореть, антрепренер должен был играть себе в убыток. Даже любители театра раздумывали над каждым полгульденом и норовили получить контрамарки; ни о каком абонировании не могло быть и речи. Поэтому нередко, потерпев крах, принципал закладывал или продавал весь театральный скарб и уезжал, не заплатив артистам.

Влача жалкое, полуголодное существование, актеры нередко начинали роптать на свою судьбу. Горький, неверный кусок хлеба едва не уравнивал лицедеев с нищими, вынужденными просить под окнами. А постоянная зависть товарищей, пристрастное отношение принципала и капризы публики довершали их тяготы.

Трудные условия тормозили развитие театра. Большинство

актеров были посредственными ремесленниками. Кочевой образ жизни, вечная неустроенность способствовали узости интересов комедиантов, досадному постоянству предмета их разговоров. «Занятые бездельем, — не без горечи вспоминал Гёте, — они, казалось, меньше всего думали о своем призвании и задачах». Они не говорили о поэтических достоинствах пьесы. Их больше интересовало, сделает ли пьеса сбор, эффектна ли она, долго ли ее ставить, сколько раз она пройдет.

Темы безрадостных бесед комедиантов были неизменны. Сетовали на то, что принципал скуп на плату, несправедлив, публика же редко одобряет того, кто достоин, и, хотя немецкий театр совершенствуется, заслуги актеров все еще недостаточно признаны.

В многочисленных столицах — резиденциях курфюрстов, графов и баронов Шрёдеру не раз случалось знакомиться с коллегами из придворных театров. Этим артистам жилось обычно несколько лучше. Получив приглашение богатого мецената, бродячие актеры временно обосновывались в замке, становились как бы придворной труппой. Аристократы оказывали предпочтение французским, а подчас и итальянским исполнителям. Однако основу театров резиденций составляли национальные труппы. В репертуаре, выбранном вельможей, переводные французские пьесы занимали обычно главное место.

Артисты не только играли в спектаклях, но участвовали в развлечении высокопоставленных гостей, в честь которых устраивались костюмированные празднества, гулянья и иллюминации. Для таких зрелищ готовили богатые костюмы, приглашали хороших музыкантов, создавали красивые перспективные декорации, а для демонстрации их приспосабливали большие залы и галереи. Сначала показывали спектакль с прологом, пасторальными сценами, песнями, музыкой и танцами; затем звучало аллегорическое прославление знатного гостя. Все завершалось эпилогом, в котором хор и балет выступали на фоне освещенного огнями герба и скульптурного портрета чествуемого вельможи.

Для аристократов эти зрелища были привычным развлечением. Редко смотрели они спектакль целиком, чаще — удалялись за карточные столы, расставленные здесь же, у колонн зала, и, повернувшись спиной к сцене, вели громкие разговоры об охоте, прогулках, женщинах и пиршествах.

Слыша сетование на это знакомых актеров, Шрёдер понимал, как нелегко им приходилось. Ведь положение актера во дворцах таких меценатов было поистине унизительным и сводилось к роли особого слуги, не более. Но все же попасть в труппу,

опекаемую влиятельной особой, считалось удачей — это давало возможность хотя бы на время получить твердый заработок и не дрожать за завтрашний день.

Крупные вельможи заводили также любительские, а по существу крепостные театры, участниками которых были их слуги и подданные.

Одним из таких театров в середине XVIII века был театр в Росвальде, принадлежавший графу Годицу. По своей организации театр этот значительно отличался от других театров, принадлежавших влиятельным меценатам, и в актерской среде хорошо знали о царившем там укладе. Десятилетия спустя, став уже известным актером, Шрёдер встретится с человеком, некоторое время руководившим тем театром. Им был специально приглашенный в Росвальд способный актер Мюллер, ставший позднее одним из ведущих актеров венского Бургтеатра.

Владения графа Годица находились между Пруссией и Австрией, и битвы Семилетней войны обошли их стороной. По раз и навсегда установленному правилу каждый слуга графа должен был изучить два-три искусства и хорошо владеть ими. Эти люди затем составляли оркестр, а также труппы драматического и музыкального придворного театра. Кое-кто из них был одновременно живописцем, скульптором, актером драмы и танцовщиком. Все трудились над воплощением художественного замысла своего господина. Дочери слуг и подданных графа становились певицами, танцовщицами и драматическими актрисами. Искусству учили их лучшие педагоги. Надзирать за молодыми женщинами поручалось дуэнье, и работали они с утра до ночи. Рано утром пели в капелле во время мессы, затем совершенствовали свои способности, занимаясь с танцмейстером, капельмейстером и другими наставниками. Во время застолья, когда господа обедали, ужинали либо отдыхали за чашкой кофе, молодые певицы сидели среди гостей. Они пели, шутили и смеялись — то было привычной службой. А тут же, за спинками кресел, служили их отцы и мужья: с поклоном подавали они яства собственным дочерям и женам, по графской прихоти превращавшимся на время пиршеств-спектаклей из Золушек в принцесс и словно бы возвысившимся над челядью. Это стало привычным условием придворных увеселений, в которых никто из вельмож не усматривал ничего недостойного.

Театр графа Годица был небольшим, но изысканным. Нижний этаж дворца служил мастерской, в которой работали художники, декораторы и бутафоры; там же находились склад театральной машинерии и костюмерная, где хранилось более тысячи костюмов, в которые могли быть одеты люди всех

национальностей и характеров, герои любой эпохи. Не забыты были и боги Олимпа — для каждого имелись присущие ему атрибуты.

Откуда же дворяне Германии XVIII века в ту пору, когда, по свидетельству Ф. Энгельса, «ремесло, торговля, промышленность и земледелие страны были доведены до самых ничтожных размеров»[2], брали средства на содержание дорогостоящих придворных театров и богатых празднеств, которые удивляли даже тех, кто видел пышные зрелища Версаля?

Фридрих Шиллер, считавший назначением театра то, что он «развертывает перед нами разнообразное зрелище страданий человеческих» и вознаграждает «приобретением мужества и опытности», в своей драме «Коварство и любовь», созданной в 1784 году и повествующей о судьбе современных немецких Ромео и Джульетты, ставших жертвами сословных предрассудков, незыблемо утвердившихся в дебрях немецкого феодального захолустья, назвал этот источник: торговля господ своими вассалами. Достаточно вспомнить короткую, полную трагизма сцену этой, по мнению Ф. Энгельса, «первой немецкой политически тенденциозной драмы»[3]: старый камердинер герцога вынужден навсегда расстаться с сыновьями, которых, как и других юношей княжества, господин продает в иностранное войско; деньги же, вырученные от торговли людьми, вельможа обратил в роскошные драгоценности для своей фаворитки.

Более ста лет спустя другой немецкий теоретик марксизма, исследователь литературы Франц Меринг, назовет источник царственной жизни немецкой знати XVIII века. Классу германских князей, по его мнению, «не хватало той основы, на которой покоилась власть государей в экономически развитых странах, и потому для того, чтобы существовать, он должен был непрестанно предавать свою страну, свой народ и даже свою веру…». Меринг утверждал, что германские князья получали средства в виде субсидий, за которые «они продавали иностранным государствам свои суверенные права и главным образом право распоряжения телом и кровью своих подданных». Достаточно сказать, что с 1750 по 1815 год Франция уплатила германским князьям 33 миллиона, а Англия — 311 миллионов талеров. Эти цифры, заключает Меринг, и делают понятным то, что «многие владетельные князья столь бедной страны, как Германия, могли соперничать с пышной расточительностью французских королей».

Во второй половине XVIII века в германских городах среди бюргерской молодежи все чаще возникали любительские театральные кружки. В мире сценического искусства передовая

молодежь искала убежища от серой бюргерской жизни, возможность уйти в иллюзорный мир «прекрасной видимости». Репертуар таких кружков составляли преимущественно трагедии: существовало мнение, что в них легче отличиться, чем в комедиях, ибо в трагедиях «сановитости и благородства характера» старались добиться напыщенностью и аффектацией. Любители были вполне счастливы, когда приходилось дико бесноваться, топать ногами и даже бросаться наземь от ярости и отчаяния. Подражая профессионалам, они чаще всего ставили французские трагедии. Копировать пытались и их игру, при этом повторяли и присущие тем штампы. Любители старались в точности воспроизвести походку, осанку и интонацию определенного артиста и считали для себя за честь, когда зрители находили, что они очень похожи на ту или иную знаменитость.

Все это дурно влияло на самодеятельных артистов, по-дилетантски относившихся к искусству сцены. Их кружки не существовали долго — они лишены были и определенной направленности и умелого руководства. Но все же роль любителей в приобщении к театру большего числа людей бесспорна.

Однако самым популярным, демократическим зрелищем второй половины XVIII века по-прежнему оставались выступления бродячих канатных плясунов, клоунов, фокусников и гимнастов. Шрёдер с детства привык к встрече с ними. Приехав в город, они прежде всего старались широко и празднично оповестить жителей о будущих представлениях, разжечь их любопытство. Для этого устраивали красочный парад, в котором участвовала вся труппа. Впереди шел барабанщик. Его громкая дробь звала жителей выходить на улицу. Шествие открывал сидящий на лошади антрепренер. За ним, тоже верхом, следовала танцовщица, державшая украшенного блестками и лентами акробата-ребенка. Пестрая, оживленная, наряженная в сценические костюмы труппа шла вослед. Акробаты несли на плечах и вытянутых вверх руках своих младших партнеров — детей, неизменных участников всех представлений. Юные актеры, словно миниатюрные скульптуры, замирали в грациозных позах. А в это время в толпе сновал паяц. Каламбурами, прибаутками приветствовал он толпившихся зевак, откалывал хитрые коленца и быстро раздавал афишки, в которых говорилось о достоинствах шагающих перед ними циркачей. Эффектное веселое шествие подогревало любопытство горожан. Когда же, спеша на соседние площади и улицы, красочная группа удалялась, толпа долго не расходилась. Она возбужденно обсуждала недавние впечатления, всколыхнувшие приевшуюся всем серую повседневность.

Тем временем на рыночной площади сооружали помост, прилаживали трапеции, на столбах и козлах укрепляли канаты. Импровизированную сценическую площадку украшали коврами, на фоне которых демонстрировали кунштюки.

Назавтра давали представление. Площадь задолго до начала кишела народом. Дома, обрамлявшие ее, превращались как бы в ложи — из всех окон торчали головы, стар и млад спешил насладиться занятным зрелищем. Первым появлялся паяц. Он показывал различные трюки, развлекал собравшихся остротами и шутками. Его номера были вступлением, призванным поднять настроение толпы, нетерпеливо ожидавшей появления акробатов. Их торжественный выход заставлял ее примолкнуть и запрокинуть головы повыше — причудливые прыжки на помосте сменялись танцами на канате. Их начинали дети и продолжали взрослые. В конце выступали самые искусные. Смелость, точность исполненных кунштюков приводили зрителей в восторг. Особенным успехом пользовались такие номера, как прыжки через шпагу и бочку с бумажным днищем. Они говорили о высшем мастерстве и бывали шумно одобрены публикой.

Изумление вызывал не только фокусник, но и номер атлета, который показывали в финале. Циркач поражал богатырской силой, ему легко покорялись любые тяжести, а подковы в мощных руках превращались в жалкие спирали. Затем показывали трюк, вызывавший ужас и бурный отклик зрителей. Атлет ложился между двух раздвинутых стульев — голова его покоилась на спинке одного, а ноги на спинке другого стула, стоящего напротив. На живот силача ставили наковальню, и несколько бравых кузнецов выковывали на ней подкову. В конце на помост выходили все артисты. Апофеозом являлась «колонна Геркулеса»: внизу становился ряд мужчин, на их плечи — другой, выше — женщины и юноши; вершину этой живой пирамиды венчал стоящий на голове ребенок.

Когда представление завершалось, в публику отправлялось несколько артистов. В руках каждый держал оловянную тарелку. Циркачи обходили шумящую теперь толпу, и мелкие монетки с глухим стуком падали в протянутые тарелки.

Показав несколько раз свою программу местной публике и жителям ближайших селений, странствующая труппа покидала город и отправлялась дальше.

Аристократы чуждались подобных зрелищ. Согласно моде, в наиболее крупных придворных театрах предпочтение отдавалось опере, причем французской и итальянской. Исполняли ее приглашенные иностранцы, о гонорарах которых среди немецких

актеров ходили слухи, казавшиеся фантастическими.

Невозможно было и вообразить, каких несметных денег, например, стоили спектакли придворного театра прусского короля Фридриха II, заявившего при восшествии на престол, что «Берлин должен стать театральной столицей».

С 1740 года, когда умер Фридрих-Вильгельм, по словам Вольтера, «самый нетерпеливый из всех королей, самый скупой и самый богатый наличными деньгами», его сын Фридрих II обратил «свои заботы на украшение города Берлина, на постройку одного из самых роскошных в Европе оперных театров и на приглашение всякого рода артистов, ибо к славе хотел он идти всеми путями и с возможно меньшими издержками. … Берлин разрастался; там начали познавать житейские услады… Все менялось на глазах: Лакедемон становился Афинами. Пустыри были распаханы, сто три деревни отстроены на высушенных болотах».

По приказу нового самодержца в центре города, на Унтер-ден-Линден, выстроили театр «Опера», директором которого стал И.-Ф. Шёнеман. Открытый 7 декабря 1742 года оперой «Клеопатра и Цезарь», созданной концертмейстером придворного оркестра в Берлине Иоганном Готлибом Грауном по либретто поэта-итальянца Ботарелли, он явился местом, где благодаря баснословно щедрым контрактам демонстрировали свое искусство прославленные иностранные гастролеры. И Шёнеман, который совсем недавно в расходной книге своей собственной антрепризы аккуратно проставлял: «аренда помещения в неделю — 2 талера», «афиша для каждого спектакля — 20 грошей», «освещение театра за вечер — 1 талер», «музыка в день — 1 талер 8 грошей», «издержки на хозяйство — до 5 талеров в неделю» — и не забывал как событие отметить: «башмаки для меня — 1 талер 4 гроша», теперь столкнулся с расточительностью, достойной разве что Креза. Одни лишь декорации и костюмы первых двух итальянских спектаклей, поставленных на сцене «Оперы», стоили 210 тысяч талеров, а на освещение театра расходовали 2771 талер в вечер.

Директору берлинского театра странно было и вспомнить о двух талерах — понедельной плате каждому из трех премьеров его труппы, когда теперь приглашенные в «Оперу» итальянские певцы ставили свои подписи под годовыми контрактами с суммой гонорара от трех до четырех тысяч талеров. Когда же Фридрих II пожелал видеть на сцене своего столичного театра известную итальянскую танцовщицу Барбарину Кампанини, прославившуюся под именем Барбарина, то поступил просто. Его солдаты выкрали балерину из Венеции и через Вену доставили в Берлин. Эта

прима-балерина стала обладательницей уникального контракта — семь тысяч талеров в год и отпуск — пять месяцев из двенадцати. Барбарина могла быть довольна: она получала не только в тридцать раз больше, чем ее соотечественник Ботарелли, сочинявший стихотворные тексты опер, содержание которых намечал сам монарх Пруссии, но больше, чем три королевских министра, вместе взятых.

Фридрих II любил также пышные маскарады. Самым дорогим из них было празднество, устроенное ночью 25 августа 1750 года на дворцовой площади Берлина в честь байрейтской принцессы, сестры короля. Здесь показали так называемую карусель. Под звуки оглушительной янычарской музыки, освещенные сорока тысячами фонариков, перед толпящимися зрителями, платившими наличными за возможность увидеть это редкое зрелище, верхом на лошадях появлялись принцы и придворные в блистательных костюмах. Разделенные на четыре кадрили и одетые греками, римлянами, карфагенянами и персами, они неслись друг на друга, стараясь попасть своими пиками в особо устроенные кольца. Присутствовавший здесь король взирал на этот фейерверк динамичных картин, победителям которых вручала призы его сестра Амалия, изображавшая богиню красоты.

Берлинский маскарад, однако, обошелся дорого не столько Фридриху II, сколько его придворным, оплатившим всю роскошь костюмов из собственных кошельков.

Пышное зрелище это смогло ослепить даже такого искушенного зрителя, как Вольтер. Сидя в придворной ложе, он, к тому времени камергер не только Людовика XV, но и Фридриха II, с удовольствием любовался эффектной картиной и вскоре запечатлел ее в своей эпиграмме:

«Ни Рим, ни Греция не дождались
Такого праздника, блестящего сверх меры.
Здесь Марса сын — прекрасен, как Парис,—
Дар принимал из рук Венеры».

Но тот же маскарад вызвал у соотечественника Фридриха II Готхольда Эфраима Лессинга совсем иную оценку, которую он, отличавшийся завидной прямотой, не счел нужным приукрасить.

Вот как звучала его эпиграмма о «карусели»:

«Друг, был вчера я где? — да где и все, понятно.
Там, честно уплатив за вход,
Глазел собравшийся народ
На принцев наших всех, разряженных занятно.

Там на объезженных конях,
Блестя в стосолнечных лучах
(То были лампы, к сожаленью),
В кольцо метали копий ряд,
Порою, правда, невпопад,
Хотя — свое скажу я мненье,
Уж ежели на то пошло,—
Кольцо-то было не мало.
Я видел, как в брильянты свет
Стекляшки превращал… Но нет,
Тебе о зрелище отменном
Все рассказать не в силах я.
Закончу словом откровенным —
Ведь знаешь ты, что я не враль:
Полталера мне очень жаль».

В дни торжественных празднеств, когда Фридрих II бывал не в своей постоянной резиденции — Потсдамском дворце, а в Берлине, он окружал себя пышным великолепием. По мнению Вольтера, «для людей пустых, то есть, в сущности, почти для всех, это было прекрасное зрелище, когда за столом, уставленным лучшей в Европе золотой посудой, он восседал в окружении двадцати принцев империи, а тридцать красавцев пажей и столько же молодых, роскошно наряженных гайдуков разносили большие блюда из чистого золота. Появлялись в таких случаях и первые чины двора, но в другое время о них не было и помину. После обеда отправлялись в оперу, в огромный театральный зал длиной в триста футов, построенный без помощи архитектора одним из его камергеров — неким Кнобельсдорфом».

Король не скрывал своего пристрастия к искусству актеров-иноземцев. Он считал, что иначе и быть не может, «раз немецкие комедианты не в состоянии представить на сцене что-либо разумное». Отказываясь признать искусство отечественных актеров, монарх, по существу, обвинял служителей Мельпомены в чужих грехах. Беда, а не вина немецких исполнителей той поры заключалась в отсутствии литературной, профессиональной национальной драматургии, способной находить живой отклик современников, помогать формированию нового искусства театра.

Огромные усилия, затраченные в 20–30-е годы XVIII века профессором Лейпцигского университета Готшедом и выдающейся актрисой Каролиной Нейбер, стремившимися насадить на родной сцене французскую трагедию Корнеля и

Расина и создать по ее образцу свой, национальный репертуар, значительных результатов не дали. Попытка Нейбер, публично уничтожившей на сцене грубоватого героя поссов и гордо заявившей: «Я сожгла Гансвурста!» — улучшить нравы, из вечера в вечер представляя взору публики трагические борения чувств царственных особ, не привела к ожидаемым сдвигам.

В погоне за хлебом насущным большинство мигрирующих комедиантов по-прежнему показывали на ярмарочных площадях, в сараях, в амбарах и во дворах трактиров не страдания классицистских героев, манеры которых напоминали о гостях версальских приемов Людовика XIV, а привычные народному зрителю импровизационные спектакли, фабулы которых были ему издавна хорошо знакомы.

О прибытии в город актеров, об их спектаклях возвещали афиши, которые развешивали на рыночной площади и других наиболее людных местах городов и селений. Текст афиш выглядел примерно так:

«Сим всяк извещается, что сюда прибыла новая труппа комедиантов с развеселым Гансвурстом, которая будет давать ежедневные представления красивых комедий, трагедий, пастурелей и историй, вместе с изящными и забавными интермедиями, и сегодня, в среду, 21 апреля, будет показана интересная история под названием „Сладость любви переходит в горечь смерти“. После комедии пойдет красивый балет и смехотворный фарс. Любители таких представлений да явятся в два часа пополудни в фехтовальный зал, где в назначенное время точно начнется игра».

Но самой зазывной была «живая реклама». На наиболее оживленных площадях и улицах появлялся кто-нибудь из актеров заезжей труппы. Чаще всего это был исполнитель роли Гансвурста. Сидя верхом на лошади, водрузив на голову колпак, а на нос очки, медленно проезжал он среди сбегавшейся толпы зевак, держась не за уздечку, а за хвост своего скакуна. Интродукцией служила барабанная дробь. Она звучала трижды, прежде чем Гансвурст начинал свою речь. Пронзительно вереща либо степенно бормоча слова под нос, он сообщал о чудесах, ожидавших в театре достопочтенную публику. Забавный, веселый рассказ Гансвурста подкрепляли красочные афиши, броско, в стихах и прозе рекламировавшие грядущее представление. Обычно это были грубоватые поссы, которыми увеселяли толпу фигляры, сновавшие по всей Германии с одной ярмарки на другую.

Самой популярной в их репертуаре была комедия «Адам и Ева, или Грехопадение прародителей». На подмостках появлялась

толстая Ева, торс которой облегало грубое полотно, долженствующее изображать обольстительное тело праматери человечества. Однако ткань бывала окрашена в столь пронзительно-кровавый цвет, что напоминала не соблазнительно-бархатистую кожу, а освежеванную тушу, появившуюся с ближайшей бойни. Стыдливый поясок из фиговых листьев, прикрепленный к полотняной коже Евы, довершал ее наряд. Бедный Адам выглядел не лучше. Бог облачен был в старый шлафрок, на голове его красовался мощный парик, а лицо украшала большая белая борода. Вслед за ними на сцене появлялись черти, увеселявшие зрителей изобретательными проделками.

Как и все старинные представления, такой спектакль обходился без твердого текста. Актеры знали сюжет и расцвечивали комедию импровизированными монологами, диалогами, забавными игровыми сценками. Особенно изощрялся Гансвурст. Поле его сатиры было бескрайним, а шутки достаточно нескромными. Но публика, собиравшаяся в деревянных балаганах или просто под открытым небом, звонко аплодировала нехитрому искусству забавных лицедеев, хотя, облаченные в нищенское сценическое одеяние и потрепанные парики, они выглядели не столько действующими лицами спектакля, сколько оборванцами, волею случая вынужденными изображать театральных героев.

# Глава 5
# ЗДРАВСТВУЙ, ГАМБУРГ!

В 1763 году Семилетняя война завершилась Губертусбургским миром. Все время войны труппа Аккермана кочевала, поэтому зрители многих городов Германии и особенно Швейцарии познакомились с ее искусством. Чем больше затягивались вынужденные многолетние гастроли, тем становилось сложнее. Устали актеры, начал уставать и их энергичный кормчий — принципал. Все труднее было ему теперь выбирать следующий пункт выступлений: сказывалось то, что далеко не всюду знали по-немецки, да и спектакли Аккермана зрители некоторых городов и предместий видели совсем недавно.

Стоило труппе удалиться на север от немецкой Швейцарии — сложнее стало и с репертуаром. Пьеса Виланда «Иоганна Грей», которая в швейцарских кантонах пользовалась большим успехом, быстро сошла со сцены; не нашла отклика у публики и уже десятки раз сыгранная драма «Вильгельм Телль». Сборы стали заметно падать. Вместо этих спектаклей в репертуаре труппы Аккермана впервые появилась переработанная Лессингом мещанская драма Дени Дидро «Отец семейства». Выступая против искусства классицизма, где «все причесано, выверено, упорядочено, завито», Дидро вывел на сцену представителей третьего сословия, тех, кто каждый вечер заполнял зрительный зал. Они не обладали «исключительными», «высокими» чувствами аристократов, с их уст не слетали красивые, облаченные в александрийские «латы» тирады. Они говорили прозой. Их буржуазный быт, заботы, печали и радости наполнили мещанскую трагедию, зародившуюся в 1730-е годы в Англии и получившую дальнейшее развитие во Франции и Германии.

Пьеса «Лондонский купец, или История Джорджа Барнвеля» Дж. Лилло, положившая начало этому жанру, шла на многих европейских сценах. Английские купцы, быт которых там изображен, не только сами охотно смотрели в театре это нравоучительное повествование, но считали необходимым посылать на него своих приказчиков. Назидательный финал истории о Джордже Барнвеле способен был, по их мнению, уберечь молодых людей от пагубных страстей, а главное — от посягательства на хозяйскую кассу.

Новые действующие лица — представители третьего сословия, — появившиеся в английской драме, ее тематика привлекли внимание драматургов-просветителей других стран.

Дидро и Мерсье во Франции, Лессинг в Германии, использовав опыт Лилло и Мура, создали мещанские драмы на свои, национальные мотивы. Эти произведения призваны были вытеснить прочно укоренившиеся в театре классицистские трагедии, их благородных персонажей. По словам Генри Филдинга, там

> «…страсть в клочки не будет рвать герой,
> Тираны войск не поведут на бой;
> Герои взяты здесь из сферы низкой».
>
> *(Пер. А. Аникста)*

Но страдания этих людей, добродетель, которой природа отпустила им не меньше, чем лицам знатным, способны вызвать самое горячее сочувствие публики.

Аккерману трудно было не только с репертуаром, но и с подготовкой премьер. Частая смена помещений, в которых лишь редкие сценические площадки оказывались пригодными для нормальной работы, постоянные переезды не помогали появлению истинно художественных спектаклей, улучшению актерского мастерства. Искусство комедиантов страдало также от их неустроенного, далекого от благополучия быта.

Теперь Аккерман все чаще подумывал о том, чтобы прочно осесть в большом городе. Не раз вспоминался ему сейчас собственный пустующий театр в Кёнигсберге и 370 гульденов, уплаченные в 1756 году за королевскую привилегию, дававшую его труппе право играть в Пруссии. Он хорошо помнил недолгую, но плодотворную работу в кёнигсбергском благоустроенном театре. И потому неуклонно возвращался к мысли: искусство его коллег станет выше, если труппа получит постоянную сцену, а состав ее пополнят талантливые исполнители, чье мастерство достойно оценит публика, и прежде всего авангард ее — меценаты. Аккерман твердо верил, что именно они, отлично разбирающиеся в своем, национальном искусстве и знающие лучшие спектакли зарубежного театра, выдающихся актеров, их репертуар, а также отзывы авторитетнейших критиков о наиболее приметных постановках, помогут появиться и утвердиться на сцене новым отечественным и переводным пьесам.

Но Кёнигсберг был далеко, путь до него труден и долог. Денег же на большое путешествие у принципала недоставало. Софи Шрёдер советовала мужу искать постоянное пристанище ближе — в Гамбурге, городе, где много лет назад, в молодости, Аккерман, его будущая жена и их друг Конрад Экгоф успешно

выступали на сцене.

Большой, свободный от княжеской тирании Гамбург издавна притягивал внимание соотечественников. Еще в XVII веке один из них, Бальтазар Шупп, не случайно назвал его «благородным, богато и изобильно благословенным богом городом, прекрасным увеселительным садом в земном раю». А два столетия спустя, говоря об истории Германии времен Фридриха II, Франц Меринг утверждал, что «после того уничтожающего удара, который сокрушил благосостояние Лейпцига во время Семилетней войны, Гамбург стал бесспорно первым городом Германской империи. Если его независимости много раз угрожали Дания и Ганновер, то этих противников ему нечего было особенно бояться, ибо у него было два могучих покровителя: Гамбург был наиболее важным местом континента для транзитной торговли Англии и Франции. Этот самый свободный и самый богатый город в Германии в то время больше всех зависел от заграницы». Подчеркивая особый характер исторически сложившейся здесь обстановки и снова повторяя, что «свобода и благосостояние Гамбурга зависели от милости иностранных держав», Меринг считал, что «предпосылкой их была как раз национальная раздробленность, душившая в зародыше всякое классовое сознание буржуазии».

Что касается актеров, то они рано оценили преимущества Гамбурга. Уже в конце XVII — начале XVIII века его постоянно посещали и отечественные и иностранные комедианты. Однако в историю по праву вошли выступления наиболее талантливых коллективов, возглавляемых известными немецкими актерами. Так, гамбургцам запомнились спектакли труппы Каролины Нейбер, показанные в 1728–1739 годах; в 1741-м — представления актеров Иоганна Фридриха Шёнемана, а в 1758–1763 годах — артистов, возглавляемых принципалом Генрихом Готфридом Кохом.

Жизнь и порядки Гамбурга выгодно отличались от уклада, царившего в столице любого из многочисленных княжеств Германии. Атмосфера свободного предпринимательства, утвердившаяся здесь со времен Ганзейского союза, наложила отпечаток на деловую и частную жизнь горожан. По мнению писателя и театрального деятеля XIX века Феодора Веля, Гамбург XVIII века — это город богатого купечества, свободомыслящего бюргерства, людей, достигших не только больших финансовых высот, но и значительного уровня духовной жизни. Эпистолярное наследие и мемуары той поры свидетельствуют о постоянном интересе и уважении, которые проявляли к Гамбургу не только многие рядовые современники, но и выдающиеся писатели — Шиллер, Бодмер и другие. Шиллер мечтал посетить Гамбург.

Бодмер же осуществил это, проделав долгий путь от своего родного Цюриха до крупнейшего северного порта в устье Эльбы.

Христиан Людвиг фон Гризхейм, долго живший в Гамбурге и в 1760 году опубликовавший книгу «Гамбург — его политика, экономика и нравы», в предисловии к ней называет этот порт «чудом благополучия» и объявляет его «образцом немецких городов».

Гамбург насчитывал 180 тысяч жителей разных сословий и вероисповеданий и 18 тысяч домов, что по тому времени было весьма значительным. Редким порядком и чистотой отличались его улицы, зеленые уголки и жилища, общественные здания. За Гамбургом прочно утвердилось название «город-сад». В нем, к большой гордости его обитателей, в противоположность другим населенным пунктам Германии, нельзя было встретить человека, кормившегося подаяниями.

Богатый английский музыкант Барней, во второй половине XVIII века объехавший Германию, Францию и Италию и позднее издавший свои дневники, подчеркнул, что хотя улицы Гамбурга узки, плохо застроены и замощены, но всегда очень оживленны, полны спешащего делового люда. Лица здешних жителей, замечал он, отличает печать благополучия, довольства и свободы, которого не увидишь на физиономиях тех, кто живет в других областях Германии. Исключительная атмосфера вольного города притягивала сюда людей самых разных сословий.

Окончательно решив, наконец, попытать счастья в Гамбурге, Аккерман сообщил о том своим коллегам. Те обрадовались вести: некоторые бывали там, остальным же этот город, благодаря восторженным рассказам товарищей, рисовался заморским чудом. Поэтому стоило актерам в Гартбурге покинуть дорожные кареты и ступить на палубу рыбачьего парусника, как каждый дюйм оставленного за кормой пути все больше укреплял надежду, что с трудным прошлым покончено, а город на Альстере принесет им только радости.

День 3 сентября 1764 года стал для труппы Аккермана одним из самых радужных. Раздувая крепкие паруса, рыбачье судно резво неслось вперед. И вот уже видны притихшие в просторной гавани большие, усталые красавцы корабли, а вдалеке — городские высокие башни.

Актеры стояли на палубе, любуясь панорамой приближающегося порта-великана. Каждый хотел запомнить этот празднично стремительный въезд в город, к которому обращены были теперь все надежды.

И только один из прибывших, Фриц Шрёдер, не строил пока

планов, не предавался хрупким мечтам. Ступив на гамбургскую землю, широко раскрытыми глазами смотрел он по сторонам, жадно впитывая необычные впечатления, которых в изобилии хватало вокруг. Его занимали и оживленность прилегающих к порту улиц, и бойкие торговые ряды, наводненные иноземными товарами, и старинные строгие костелы, и солидные каменные цитадели богачей, и зеленеющие берега Альстера, по которому светлыми птицами мелькали проворные парусники. Внимательно оглядывал он фасады больших гостиниц, пестревших звучными названиями — «Лондон», «Санкт-Петербург», «Копенгаген», «Париж». И Шрёдеру вдруг отчетливо представилось, что эти разноцветные вывески — не привычное сочетание букв, означающее названия иностранных столиц, а открывающаяся вдруг большая возможность познания мира, его сложности и широты. Что касается сцены и своего будущего, то мысли об этом в юной голове отсутствовали: театр для Шрёдера был повседневностью, в то время как неведомая, динамичная жизнь необычно большого города рисовалась ему ликующей феерией, масштабы которой властно захватывали и увлекали.

Местом для спектаклей Аккерман выбрал старый театр на Драгоненшталь. Его арендовал для своей труппы Генрих Готфрид Кох, который и предоставил здание в распоряжение прибывшего коллеги.

6 сентября 1764 года гамбургцы увидели первое выступление новой труппы. Им показали трагедию Иоганна Элиаса Шлегеля «Канут» и балет «Сенокос». Представление прошло с большим успехом, и с этого дня зрители толпой повалили в театр на Драгонепшталь. Популярность труппы заметно росла. Публика инстинктивно чувствовала, что спектакли ее не дань традиционной театральной форме, — в них выражено живое, свежее восприятие действительности, способное значительно полнее отразить жизнь и тем сблизить с ней театр.

Успех у зрителей сулил хорошие перспективы и рождал у актеров большие планы. Но тут Кох, который по-прежнему оставался официальным арендатором театра на Драгоненшталь, внезапно заявил, чтобы к концу года, с рождества, Аккерман очистил театр, потому что не намерен продлевать с ним договор о найме помещения.

Известие это поставило Аккермана в трудное положение. Он уже было совсем вознамерился вернуться в Кёнигсберг, но министр иностранных государств, резиденция которого находилась в Гамбурге, большой любитель искусства, убедил принципала отказаться от этой мысли. Он уговорил Аккермана строить новое, собственное здание в Гамбурге и тем окончательно

здесь закрепиться.

Поначалу такая затея показалась Аккерману несбыточной: постройка требовала больших средств, а у него их не было. Однако постепенно, взвесив все pro et contra, Аккерман склонился к мысли, что рискнет. Правда, для этого придется влезть в долги, подписать не один вексель: кредиторами его смогут стать новые друзья-меценаты — местные богатые купцы. Аккерман надеялся, что они ссудят его необходимой для начала суммой, а потом… Тут на помощь принципалу приходил его характер, не лишенный известной доли авантюризма.

Так или иначе, но решение было принято. И вот, пока труппа гастролировала в Бремене, в Гамбурге на месте старого — простоявшего около девяти десятков лет — оперного театра на Генземаркт стали расти строительные леса. Здесь по проекту Давида Фишера на средства Конрада Аккермана возводили новый гамбургский театр. Он не отличался роскошью, но вмещал 1300 человек, имел построенный амфитеатром зал, три яруса и партер. Однако, чем дальше продвигалась стройка, тем стремительнее росли затраты Аккермана. Главной причиной стало то, что вели ее недостаточно дельные и знающие люди. Поэтому постоянно приходилось что-то переделывать, добавлять, исправлять. И сумма платежей увеличивалась чрезвычайно.

Наконец театр достроен. Внушительное деревянное здание украсило теперь Генземаркт. С волнением готовились актеры к его открытию. Наступил торжественный день 31 июля 1765 года, и труппа, представ перед заполнившим ложи и партер гамбургским обществом, не без трепета показала свой первый спектакль. Играя написанный Иоганном Фридрихом Лёвеном пролог «Комедия в плену добродетели», потом — переведенную прозой и впервые показанную в Гамбурге французскую трагедию Пьера де Беллуа «Зельмира», а в заключение — балет «Жатва», актеры бурно радовались выпавшему им успеху, горячему приему публики.

В эти счастливые минуты никому из находившихся на сцене и в зале не могло, разумеется, прийти на мысль, что новым подмосткам суждено на ближайшие годы сделаться ареной важнейших историко-театральных событий, которые навсегда войдут в летопись отечественного и мирового искусства и станут одной из самых выдающихся ее страниц. Именно здесь, во вновь возведенном здании на Генземаркт, пройдет короткая, но значительная жизнь Гамбургского национального театра, неразрывно связанного с деятельностью великого просветителя Готхольда Эфраима Лессинга. Именно здесь начнется и получит интересное развитие эра шекспировских спектаклей Фридриха

Людвига Шрёдера, его реалистическая реформа немецкой сцены.

Все это произойдет позднее. А пока популярность спектаклей, которые играли актеры на Генземаркт, быстро возрастала. Аккерман, хорошо улавливавший вкусы зрителей, все больше обращался теперь к балетам. Учитывая особенный интерес публики к феерическим музыкальным спектаклям, принципал ставил их, чтобы поправить сильно пошатнувшиеся из-за строительства финансы антрепризы. Однако стоило ступить на этот путь, и создался заколдованный круг. Нуждаясь в средствах, Аккерман начал отдавать предпочтение балетам. Но хитроумные эффекты, красочные декорации и костюмы обходились дорого. Появляясь все чаще, роскошные балетные спектакли вытесняли значительный в художественном отношении репертуар, высоко ценимый передовым бюргерством. Материальный же успех, из-за которого отвергали серьезную драматургию, оказался призрачным: нередко затраты на пышные музыкальные спектакли превосходили приносимые ими доходы. И с каждым днем Аккерман все отчетливее ощущал это двойное — и художественное и финансовое — поражение. Его чуткое ухо отмечало фальшь создавшегося положения, грозившего неминуемой катастрофой. Но время шло, и он все яснее сознавал, что бессилен преодолеть начавшийся разрушительный процесс.

Правда, внешне все выглядело благополучно: наступал вечер, и публика, прельщенная развлекательным репертуаром, по-прежнему валила на Генземаркт. Но принципал не обольщался. Он безошибочно чувствовал нюансы театральной атмосферы и не без горечи замечал, что и зал и сцена его театра постепенно утрачивают нечто значительное, незримо царившее здесь поначалу. Однако отступать было поздно. Боясь холодности публики и, соответственно, убытков, Аккерман продолжал ставить пьесы-пустышки, однодневки и, в ущерб содержательным спектаклям, тешил зрителей роскошью феерий.

Но настал день, когда пришлось круто повернуть руль. Потому что долги, обступив со всех сторон, затянули петлю на шее труппы. Тогда принципал сдал в аренду свой новый театр со всем сценическим скарбом, решив вернуться к жизни странствующего актера.

В пору, когда комедиантский ковчег на Генземаркт затрещал по всем швам и, едва держась на плаву, стал погружаться в волны тревоги и безысходности, Шрёдер, несмотря на уговоры, решил его покинуть. И не потому, что не верил в силы Аккермана, в его способность найти выход из самого трудного положения. Нет, юноше просто хотелось почувствовать себя самостоятельным,

взрослым, попасть в среду иных, незнакомых людей, других артистов, по-иному воспринимавших и отражавших окружающий мир.

К тому времени амплуа молодого актера словно бы определилось. Он играл преимущественно роли светских юношей и слуг в комедиях. Такие образы давались Шрёдеру без особого труда. Они в чем-то смыкались с его партиями в комических балетах, в которых приходилось постоянно выступать.

Играя много в драматических спектаклях, Шрёдер по-прежнему считал только хореографию своим истинным призванием. Но легкомыслие молодости сказывалось и тут. Фриц мнил уже себя в танце достаточно искусным.

Однако неверно было бы видеть в том лишь самонадеянность юнца. Упорство, которое проявлял Шрёдер, стремясь овладеть очередным сложным па, неизменно одаряло успехом. А очевидность достижения лишний раз укрепляла заблуждение, порождала ложный вывод: незачем регулярно трудиться, когда и эпизодический тренаж приводит к поставленной цели. Если так, к чему тратить время и силы на настойчивые занятия драматическим искусством? Ведь там, считал Фриц, добиться результатов куда проще: будь на подмостках правдив — вот и примет твою игру любой зритель.

Возможно, Шрёдер долго бы еще руководствовался этой обманчивой схемой, если бы не счастливая встреча с людьми, обнаружившими у бесшабашного молодого актера дар, позволяющий ему появляться не только в комедиях, но воплощать всю сложность души трагических героев.

Много лет спустя Шрёдер с благодарностью вспоминал одного из тех, кто способствовал его профессиональному прозрению. Им был автор драмы «Иезуиты» из Майнца, передавший свою рукопись труппе Аккермана. За давностью времени имя его Шрёдер успел забыть, однако прекрасно помнил и увлеченно читал наизусть длинные монологи из этого нравившегося ему в молодости произведения.

Тот безвестный драматург обронил как-то хорошо запомнившуюся Шрёдеру фразу: «Несколько прыжков — это еще не танцовщик». Слова эти, адресованные Фрицу, заставили его серьезно задуматься. И задуматься не только потому, что относились к нему и хореографии, но к актерской профессии вообще.

Шрёдер вдруг понял, что речь шла о главном: об упорном, самоотверженном труде, о преданности делу, которому служишь. Только настойчивый каждодневный труд — путь к высотам искусства; двери подлинного, вдохновенного, творческого театра

навсегда закрыты дилетантству, самодовольно и высокомерно кичащемуся легкими и быстрыми удачами, дешевыми аплодисментами, вспыхивающими, к примеру, в награду бравурно, но, увы, неумело сыгранной сцене.

Значительный след в судьбе Шрёдера оставил также австрийский комик Йозеф Феликс Курц, с коллегами которого он некоторое время странствовал по Центральной Европе. Этот одаренный актер в 1760-е годы возглавил труппу комедиантов, показывавших свои спектакли не только в Вене, Лейпциге, Праге и Мюнхене, но во многих небольших городах. Представления Курца пользовались завидным успехом. Они искрились остроумием, мягким юмором, весельем, импровизацией. Хорошим приемом у публики спектакли были обязаны прежде всего изобретательности и фантазии самого принципала. Это он, отличный исполнитель Гансвурста, придумал для себя образ ловкого, веселого парня Бернардона, выходившего победителем из самых невероятных переделок. Жизнерадостный Бернардон как бы сменил на австрийских подмостках прославленного Гансвурста, впитав при этом многие черты характера своего популярного предшественника.

Имя быстро завоевавшего известность Бернардона скоро прочно слилось с фамилией его автора и исполнителя. Актера стали называть Курц-Бернардон. Публике нравились придуманные им забавные пьесы, в которых эпизоды, насыщенные сказочными мотивами, причудливо переплетались с комедийными. Неизменным участником этих преимущественно импровизированных сценок был неутомимый Бернардон, остроумные реплики которого сопровождались дружным смехом зала.

В труппе Курца-Бернардона Шрёдер продолжал играть роли комедийных персонажей. Но далеко не всегда они были действующими лицами литературной драмы. В репертуаре актеров Курца существовали постановки, в основе которых лежал сценарий. Ставка в них делалась на непосредственность и инициативу исполнителей, способных к импровизации. Представления эти — бернардониады, особого рода фарсы собственного изобретения Курца, унаследовавшие черты итальянской комедии масок, — были родственны спектаклям народного театра, по-прежнему привлекавшего демократического зрителя. Для исполнения их принципал приглашал много актеров, а также специально подбирал Арлекина, способного быть партнером Бернардона.

Хотя пластика Шрёдера благодаря занятиям танцем как нельзя лучше годилась для таких постановок, где нередко текст

заменялся выразительной пантомимой, Фрицу не просто было играть в них. С детских лет он был приучен преимущественно к твердому литературному тексту, к профессиональной драматургии, к тому, что в серьезном театре нет места повадкам площадных лицедеев. Французский классицистский репертуар, которому в ту пору отдавали предпочтение лучшие труппы, требовал регламентированного исполнения. Осуществлявшееся тогда в Германии гонение на любимую публикой гансвурстиаду, ее демократические тенденции, с одной стороны, помогало внедрению в театр высокой литературы, с другой — отрывало его от живительных истоков народных традиций.

Шрёдер, легко осваивавший любую пластику, пытливо вникавший в особенности творчества актеров-импровизаторов труппы Курца, не спасовал перед новой задачей. Помогал ему в этом не только пример новых товарищей, но и воспоминания о прекрасных бурлесках Франца Шуха, которого Фрицу доводилось видеть прежде.

Импровизационные спектакли все еще продолжали появляться на немецких подмостках. В них, по мнению актера и драматурга Иоганна Христиана Брандеса, было «много нелепостей и вещей противных вкусу». Однако в труппе Шуха такое встречалось очень редко, только разве когда принципал бывал болен «и место его заступали Арлекины второй руки». Хотя и в «лучших фарсах, игранных первостепенными актерами, было немного поучительного», но все же во времена Шуха «они были очень занимательны и замысловаты». Шух отличался исключительной находчивостью, остроумием и обладал даром во всем подмечать смешное. Его проделки всегда были уместны, и, глядя на них, самый угрюмый человек не мог удержаться от смеха. К тому же этот актер был наделен врожденным чувством такта, поэтому с его уст никогда не слетало грубой шутки. Часть фарсов Шух сочинял сам, часть сюжетов заимствовал из испанского театра, а также из произведений Плавта, Теренция, Мольера и других комедиографов. Поэтому некоторые пьесы, инсценированные в его труппе, несколько приближались к традиционной драматургии. Это становилось особенно заметным, когда в них кроме Шуха играли Штанцель, Антуш, Эвальд и другие образованные актеры и хорошие импровизаторы.

Острая наблюдательность, одаренность позволили Шрёдеру вскоре успешно выступать в бернардониадах, играя с тем же мягким юмором и своеобразием манер, которые отличали Курца и его коллег-австрийцев.

Курц-Бернардон имел уже большой профессиональный опыт. Тридцать лет назад в труппе известного актера Готфрида

Прехаузера начал он карьеру лицедея. Унаследовав от своего учителя черты народных австрийских исполнителей, Курц передавал теперь эстафету молодым. И Шрёдеру посчастливилось быть в их числе.

Искусством импровизации владели далеко не все профессиональные актеры. А оно, по мнению наиболее опытных из них, было полезным даже тем, кто участвовал только в традиционных спектаклях. Так, Брандес убежден, что «импровизация была в особенности отличною школою для молодых дебютантов. Предоставленные на сцене себе самим, они скоро приобретали развязность и смелость, без которых не может быть хорошего актера; если им впоследствии, при исполнении писаных пьес, изменяла память, они всегда могли вывернуться с помощью импровизации, пока суфлер не наводил их на путь истинный».

Утверждая импровизацию, ее практическую пользу, Брандес имел в виду не только молодых, начинающих, но и опытных актеров, подчас вынужденных прибегать к экспромту, вызванному непредвиденной необходимостью. А самым веским доказательством в ее защиту стал случай с прославленным Конрадом Экгофом. Об этом охотно судачили лицедеи, особенно те, кто не давал себе труда надежно запоминать длинные стихотворные тирады.

В театральном мире нет тайн, и все коллеги Экгофа знали о его поразительной памяти, которой немало дивились. Четыре-пять листов текста актер легко выучивал наизусть за четыре-пять часов буквально накануне спектакля. И при этом помнил все четко и твердо. Лишь раз произошел случай, о котором не упускали возможности вспомнить за кулисами.

Однажды Экгоф играл отца в пьесе И.-Г. Шлоссера «Поединок». И вот в беседе с дочерью, когда он предлагал ей достойного супруга, случилось небывалое: Экгоф забыл текст. Незнакомый с импровизацией, он остановился. Смутившись, актер стал укорять суфлера, слишком тихо подававшего реплики. Замерли партнеры, насторожился зал. Но вот, схватив слова, посланные ему суфлером, Экгоф обрел конец нужной фразы, который вывел его к финалу прерванного диалога. Выбитые из колеи этой заминкой коллеги с облегчением вздохнули, услышав несколько измененный текст, которым Экгоф завершил прервавшуюся сцену: «Моя дочь всегда была послушна. Она знает мои мысли и желания, поэтому она и на этот раз не изменит своего любовного отношения и не похитит у отца радость видеть себя возрожденным в лице внуков». Быстро войдя в роль, опытный Экгоф так растрогал публику, что носовые платки замелькали в

партере, ложах и на галерее. Итак, все кончилось благополучно. Но неумение импровизировать доставило самому Экгофу, его партнерам и зрителям несколько тревожных минут.

И все же не одни практические соображения заставляли Брандеса заступаться за импровизацию, за фарс. Защищая фарс, его фольклорную манеру, Брандес стремился избавить театр от мертвечины застывших канонов, против которых восставала его артистическая душа. Эволюция сценического искусства виделась ему не в насаждении французских псевдоклассических трагедий и исполнения, полного ложного пафоса и ледяных правил. Брандес хотел театра живого, полнокровного. И в этом разделял вкус своего друга Лессинга. «Я очень желал бы восстановления импровизированных фарсов, — говорил он, — конечно, с соблюдением при этом строгого выбора, особенно теперь, когда место настоящих комедий заступают слезливые драмы и исторические пьесы. Впрочем, в оправдание своей любви к этому роду представлений я могу привести пример Лессинга, который зачастую говорил, что охотнее прослушает веселый, живой фарс, чем натянутую и напыщенную трагедию; он подтверждал это и на деле, не пропуская почти ни одного представления хорошего фарса, особенно при жизни старика Шуха».

У Курца Шрёдер играл не только бернардониады, но и комедийные роли большой литературы. Он часто появлялся в пьесах Карло Гольдони. Однако самым памятным стало участие в комедии Мольера. Как-то Курц поставил «Дон Жуана», а роль Сганареля отдал Шрёдеру. Эта французская «высокая» комедия, написанная на популярную в XVII веке тему испанского происхождения, была несколько необычной. Она нарушала установленную классицизмом чистоту жанра и по своему характеру приближалась к жанру трагикомедии, широко распространенному в театре за Пиренеями. Мольер смело сочетал в ней комический и трагический элемент и закончил комедию гибелью героя. Образ слуги Дон Жуана, Сганареля, тоже не был привычным. Этого простоватого человека автор сделал носителем народной морали и наделил характером куда более сложным, чем надлежало иметь подобным лицам в пьесах времен Людовика XIV.

В этой-то нетрадиционной комедийной роли и проявилась широта таланта Шрёдера. Драматические эпизоды были сыграны им так правдиво и впечатляюще, словно только их он исполнял до нынешнего дня. Опытный глаз Курца подметил искренность, живую взволнованность и редкую естественность, проявленные Фрицем в одном из сложных образов «высокой» комедии. Принципал, не ожидавший от молодого комика и танцовщика

решения, при котором драматические ноты прозвучали едва ли не значительнее, чем комедийные, с присущей ему непосредственностью громко вскричал: «Дьявольщина! А ведь господин — актер!»

Большую похвалу услышал Шрёдер и от своего коллеги и друга Жана Бергопцоомера. Актер на роли интриганов, прекрасно владевший словом, способный заставить трепетать публику буквально от одной произнесенной им фразы, Бергопцоомер почувствовал незаурядные возможности Шрёдера и выразил уверенность, что Фриц еще интересно проявит себя в трагических спектаклях.

Открытие это явилось важным и потому, что главное внимание Шрёдера продолжала поглощать хореография. Пройдет не один год, прежде чем он откажется от балета и посвятит себя только драме. Пока же Фридрих танцевал, и танцевал страстно. А стоило заговорить о призвании, неизменно повторял: «Когда я сломаю себе ногу и не смогу больше танцевать, тогда наступит для меня время играть в драме». И по-прежнему предпочитал быть первым танцовщиком и балетмейстером — с 1762 года Аккерман доверил пасынку музыкальные спектакли своей труппы; за полтора десятка лет Шрёдер сочинит и поставит около семидесяти балетов. Впервые представ как хореограф в Майнце, Шрёдер показал балет «Кража яблок, или Сбор фруктов». Он исполнил там главную партию, которую изобретательно насытил сложнейшими прыжками и акробатическими трюками. Позднее Шрёдер стал также автором либретто и писал на них музыку. Балеты его сочинения с успехом обошли многие немецкие сцены и ценились нисколько не ниже популярных тогда французских.

# Глава 6
# КРУШЕНИЕ НАДЕЖД АККЕРМАНА

Пока Фридрих Шрёдер совершенствовался у Курца-Бернардона, в жизни его семьи, а главное, Гамбургского театра, назревали значительные перемены. Последствия их были столь существенны для всей немецкой сцены и нашего героя, что о важнейшем, происшедшем здесь в пору его отсутствия, стоит рассказать подробнее. Многое из свершившегося тогда стало вступлением к знаменательной поре немецкого театра, эстафету которой примет и понесет затем Шрёдер.

В центре гамбургских событий конца 1760-х годов стоял великий Лессинг. Плодотворное влияние его драматургии и критики, относящейся к тем дням, явилось логическим истоком и прочной опорой дальнейшей творческой жизни Шрёдера-художника.

А началось все с краха — краха антрепризы Аккермана. Он наступил весной 1767 года и был неожидан для гамбургцев. Но не для всех: друзья сцены, близко стоящие к театру, его делам, давно видели тщетность усилий принципала вырваться из лабиринта материальных затруднений. Знали они и об осложнениях, которые принесла Аккерману попытка привлечь в свой театр нового, способного драматурга, которого он надеялся противопоставить умному, опытному, но честолюбивому и властному Лёвену.

Аккерман и Лёвен были знакомы давно. С тех самых пор, когда Софи Шрёдер, Конрад Экгоф и нынешний владелец Театра на Генземаркт в 1740 году начали свой актерский путь, вступив в формировавшуюся труппу Шёнемана. Уже тогда молодой, получивший хорошее образование в Гёттингене Лёвен писал пьесы для труппы Шёнемана, на дочери которого, талантливой актрисе, впоследствии женился. Позднее он сотрудничал с крупнейшими принципалами — Кохом, Шухом и, наконец, с Аккерманом.

Лёвен был человеком способным, энергичным, окрыленным дерзновенными планами реформы немецкого театра. Он любил театр и не только охотно сочинял пьесы, но интересовался вопросами творчества актера и историей сценического искусства. Так, перу Лёвена кроме художественных произведений принадлежал созданный им в 1755 году «Краткий очерк о выразительности тела». А десять лет спустя появилась его «История немецкого театра». Эта работа не лишена была

фактических неточностей и из-за недостатка материалов не отражала многих важных моментов, пережитых отечественной сценой. Но здесь автор назвал главные, по его мнению, причины недуга немецкого театра. Лёвен считал, что беда заключается в полном равнодушии князей и городов, которое те проявляют к сцене; в антипатии к ней духовенства; в отсутствии в Германии единого культурного центра, каким является Париж для Франции.

Идея о необходимости создания национального театра, заимствованная Лёвеном у Элиаса Шлегеля, именно тогда, в пору феодальной раздробленности Германии, была актуальной и прогрессивной. Передовые круги бюргерства, к мнению которых внимательно прислушивался Лёвен, отстаивали необходимость защиты и поддержки отечественного искусства. В условиях расчлененной, феодально отсталой страны борьба за национальный театр олицетворяла собой в известной мере идею национального единства Германии.

Лёвен хорошо знал классицистскую драматургию последователя Готшеда — Элиаса Шлегеля, его трагедии «Орест и Пилад», «Дидона», «Лукреция», а также комедии «Торжество честных женщин» и «Немая красота». Начиная с конца 40-х годов XVIII века, с легкой руки Каролины Нейбер, их успешно играли отечественные комедианты.

Однако, несмотря на заметно прогрессивные тенденции Шлегеля-драматурга, проявившиеся в трагедиях «Герман» и «Канут», где автор, нарушая классицистские каноны, использовал сюжеты не из античной или восточной, а из немецкой и северогерманской истории, внимание Лёвена все же властно притягивал Шлегель — теоретик театра. Лёвену глубоко импонировала мысль Шлегеля о создании национального театра, он внимательно штудировал труды этого рано ушедшего из жизни теоретика литературы и драматурга, горячего поборника коренной реорганизации театрального дела. Шлегелю лишь частично удалось воплотить свои идеи. И то не на родине, а в Дании, где он с 1743 года находился в качестве секретаря саксонского посольства. Но Лёвена привлекал сам факт смелой попытки Шлегеля, осуществленной если и не в Берлине или Гамбурге, то хотя бы в чужом Копенгагене. Он основательно изучал изданный в 1764 году труд Шлегеля «Мысли о процветании датского театра», посвященный реформе сцены. И не уставал находить в нем идеи, достойные воплощения в Германии, по-прежнему наводненной мигрирующими актерскими труппами, лишенными каких бы то ни было условий для формирования значительной отечественной театральной культуры.

В 1766 году Лёвен опубликовал свои «Дружеские

воспоминания о труппе Коха в связи с „Отцом семейства“ господина Дидро». В них есть важные строки, посвященные насущной потребности Германии — обрести наконец национальное искусство сцены. Каждому народу, говорит Лёвен, свойственно своеобразие, его внутренний мир и внешний облик, складывавшиеся издавна, неповторимы, они определяют черты нации. Их надо беречь, развивать, а не подтачивать внедрением чужеродного быта и нравов, заимствованных у иноземцев. Увиденное на сцене подчас становится образцом, вторгается в жизнь, меняет психологию людей. Иностранные пьесы, наводнившие германские подмостки, прививают немцам и образ мышления и поведение совсем им не свойственные. Трудно даже представить себе, какое большое влияние оказывает театр на нравы, сколь велика в этом роль иностранных актеров. Их искусство, более блестящее и впечатляющее, восхищает, ему начинают подражать. Но было бы несравненно лучше создать свое, национальное искусство, а не следовать чужому. Англия, Испания, Италия и Франция счастливее — там есть сложившийся театр. И только мы, бедные немцы, с грустью заключал Лёвен, давно хвораем и никак не можем подняться на ноги.

Сетуя на тяжелое положение германской сцены, Лёвен прекрасно понимал, что неблагоприятная для искусства среда изменится не скоро. Понадобятся долгие годы, прежде чем наметятся сдвиги. Единственную возможность ускорить развитие национального искусства Лёвен видел в основании театра, который будет открыт на новых началах, в вольном городе, на средства друзей сцены. И Гамбург, по его мысли, был самым подходящим для того местом.

Лёвен полностью принял путь, намеченный Шлегелем, ратовавшим за стабильный, стационарный театр. Зная, как при существующем порядке театрального дела убытки и прибыль неизбежно сказываются на сценическом искусстве, Шлегель выступил против бытовавшей тогда системы принципалитета — организации трупп странствующих актеров, при которой главой коллектива становился один из актеров, бравший на себя художественное руководство и административные хлопоты. Являясь, по существу, хозяином труппы, принципал стремился извлечь наибольшие доходы. Для этого он не только предельно сокращал издержки на оформление спектаклей, костюмы, аренду помещения и прочее, но экономил буквально на всем, в том числе и на жалованье актеров. Доходным либо убыточным мог быть и репертуар. Прибыль давали спектакли развлекательные, ставившиеся на потребу невзыскательной, самой многочисленной публике. Серьезная, литературно полноценная драматургия

встречала куда меньший интерес зрителей. Поэтому, желая иметь большую прибыль, принципал поступался художественными и, следовательно, просветительными возможностями театра.

Стремление передовой части немецкого общества видеть на сцене не забавные ремесленные поделки, а достойные литературные произведения отечественных авторов было вызвано живейшей необходимостью, которую остро ощущали лучшие силы нации. Тяжелый политический гнет, царивший в стране, не давал возможности практического переустройства социальных условий. Поэтому передовые представители немецкого народа единственный выход своей творческой энергии находили в духовной, идеологической деятельности. В результате XVIII век стал славен большими достижениями немецкой философии, литературы и театра.

Общественное развитие страны той поры многим обязано отечественной литературе, сыгравшей исключительную роль в формировании национального сознания народа. Характерно большое место, которое заняла в ней драматургия. Писатели не случайно видели в театре кафедру, способную приобщить к социальной жизни значительные круги общества. Они хорошо понимали, что в стране, где подавляющее большинство населения неграмотно, театр становился едва ли не единственной возможностью образовать и воспитать широкие массы, источником, благодаря которому просветительская идеология постепенно овладевала бы их сознанием.

Выступив с идеей основания национального театра в Гамбурге, Лёвен брал за образец опыт Шлегеля, стремясь «не допустить, чтобы прибыль и убытки отражались на игре актеров». Материальные и организационные заботы о будущем театра решено было вверить не принципалу. Их взяли на себя двенадцать гамбургских купцов. Благодаря средствам, вложенным ими в новое театральное дело, Гамбургский национальный театр сразу получил хорошие возможности. Трое из этих двенадцати бюргеров — купцы Зейлер, Тиллеман и Бубберс, сам в прошлом актер труппы Шёнемана, — составили своеобразный совет, решавший все хозяйственные вопросы театра. Особую заинтересованность в новом начинании проявил Зейлер — позднее муж первой актрисы Гамбургского национального театра Софи Фридерики Гензель.

Героини Гензель и внешне и внутренне выглядели внушительно. Тирады, скованные четким размером александрийского стиха, артистка произносила звучным, сочным голосом. Ее аристократические персонажи наделены были подчеркнуто театральным «живописным» жестом. Самое главное

достоинство актрисы Лессинг видел в необыкновенно верной декламации. «У нее, — утверждал он, — едва ли вырвется фальшивый тон. Она умеет произносить самые запутанные, самые шероховатые и туманные стихи так легко и с такой отчетливостью, что благодаря ее дикции они становятся вполне понятными и эта дикция служит лучшим комментарием к ним. С этим, — продолжал Лессинг, — соединяется у нее такая тонкость интонации, которая свидетельствует или об ее очень счастливой восприимчивости, или об очень верном понимании положения».

Эта, по мнению Лессинга, «бесспорно одна из лучших актрис, какая когда-либо была на немецком театре», ревниво и нетерпимо относилась к успехам ведущих артисток труппы Аккермана, в которую вступила в 1757 году. Будучи трагической героиней, премьерша, обладавшая отличной внешностью и сильным голосом, стремилась, однако, захватить роли самых разных амплуа, хотя возможности ее тогда представали не в лучшем свете.

Гензель не терпела ни критики, ни конкуренции и круто обходилась с теми, чья возрастающая популярность могла хоть на мгновение сделать менее заметным ореол ее славы. Поэтому нелегко приходилось ведущим актрисам труппы Аккермана, особенно если принадлежность к тому же, что и у Гензель, амплуа сталкивала их с властной примадонной.

Своей главной соперницей Гензель считала Каролину Шульце, артистку на роли героинь, появившуюся у Аккермана еще в Швейцарии, во время гастролей в Цурцахе. Невысокая, изящная, Шульце была жизнерадостной и подвижной. Красивые черные глаза, темные волосы, исключительное обаяние делали ее очень привлекательной. Речь и движения актрисы подчас казались несколько резкими, но это искупалось прелестью юности.

Шульце была моложе Гензель. Она прекрасно танцевала и вместе со своим братом много выступала в балетах и дивертисментах, которые регулярно показывал Аккерман. Одаренная дочь актера, Шульце выросла на подмостках и, по собственному признанию, своим театральным образованием была обязана только самой себе, своему усердию, своим размышлениям и правилам своего отца. Если бы кто-то при царящих тогда театральных порядках и захотел научить ее актерскому искусству, говорила Каролина, то «зависть и недоброжелательство помешало бы ему. Я не думаю, — продолжала она, — чтобы была до меня или что после меня появится актриса, которая претерпела бы больше преследований, чем испытала я». Много лет спустя вспоминая давно прошедшие

дни, она писала: «Я сама признаюсь себе: это чудо, что я стала тем, чем я была. К счастью для меня, я обладала веселым нравом. Если бы я хоть немного была склонна к меланхолии, то это внушило бы мне робость».

Действительно, о страхе перед признанной премьершей не было и речи. Шульце прекрасно знала о своих достоинствах. Успех у публики сопутствовал ей с юности, когда она выступала в труппе Коха, на сцене вновь отстроенного лейпцигского театра. Кем только не приходилось ей представать на его подмостках! Героиней — в трагедии, субреткой — в комедии, примой — в балете. Стоило студентам узнать, что вечером играет Каролина, — и молодых людей словно магнитом толпами тянуло в театр.

Особенный восторг вызывала ее трепетная героиня в трагедии Вейссе «Ромео и Юлия». Иоганн Вольфганг Гете, который, как и его коллеги-студенты, посещал спектакли с участием Шульце, долгие годы помнил ее пленительную Юлию. Пройдет почти полвека, но Гёте словно о недавно минувшем поведает о волнении, которое охватывало зал от ее игры, особенно в сцене, когда Юлия, в белом атласном платье, вставала из гроба и произносила монолог, полный огромной драматической силы. Когда же девушка решительным жестом отстраняла гадюк, которые, как ей чудилось, окружали ее, зал оглашался дружными рукоплесканиями.

Перейдя в антрепризу Аккермана, Шульце играла Ифигению, Химену и других героинь трагедии, танцевала в балетах и дивертисментах, которые ставили ее брат и главный хореограф труппы, Куриони, выступала в завершавших вечер комедийных пьесках. Шумное одобрение публики не кружило ей голову; универсальность же дарования заставляла трудиться еще больше.

Вспоминая выступления в Швейцарии, Эльзасе и Гамбурге, Шульце писала, что за все годы пребывания в труппе Аккермана только четыре раза могла сказать, когда поднимался занавес: «Сегодня я совершенно свободна». И за все это время ни разу из-за нее не откладывали пьесы, не было ни одной ссоры из-за роли или платья. Она не отвергла ни единой роли, никогда не требовала прибавки к жалованью, не брала авансов. Дирекция ценила трудолюбие и скромность способной актрисы. Даже если Шульце почему-либо играла не безукоризненно, она никогда не портила спектакль. И хотя Каролина нередко сетовала на скупость Аккермана, она мужественно переносила лишения. Шульце покинула труппу, только когда Гензель и ее почитатели одержали победу над Аккерманом. Она была одной из тех, кто, держа сторону принципала, не дрогнул в схватке враждующих

партий, предшествовавшей краху антрепризы. Гензель, давно мечтавшая избавиться от соперницы, натравливала на нее своих сторонников. Поэтому стоило только Аккерману ликвидировать дело, и Шульце пришлось вернуться к Коху.

В Гамбургском же национальном театре воцарилось безраздельное господство Софи Фридерики Гензель.

На склоне дней вспоминая раннюю пору своей жизни, Шульце так описывала время, проведенное под эгидой Аккермана: «В течение многих лет я не видела, как цветут деревья, разве что во время путешествия. Много зим прошло, в течение которых устраивались маскарады; я не посетила ни одного. Я была молода, но сцена мне была дороже всего». Перипетии дальнейшей судьбы Шульце — работа у Коха, в Мангеймском национальном театре и в Веймаре, под руководством И.-В. Гёте, — не изгладили из ее памяти тех напряженных, навсегда ушедших дней, когда из вечера в вечер занавес взмывал вверх и актриса, воспламеняясь судьбой воплощаемой героини, показывала эпизоды ее жизни. Она представала то Ифигенией, то Хименой, вдыхала в них жар живой души, стремясь ценой отказа от себя правдиво воссоздать их.

Гензель и ее окружение нападали не только на Шульце, но обвиняли Аккермана в пристрастном отношении к своей дочери Доротее, хотя не могли не признать большую одаренность и обаяние молодой актрисы. Ребенком начав выступать в спектаклях отца, Доротея к концу 1760-х годов переиграла множество ролей. Вначале это были лирические девушки в комедиях, «слезных драмах» и балетах. Однако постепенно она стала исполнять драматические и трагические роли. Блестящая память, огромная воля и трудолюбие помогали Доротее преодолевать любые препятствия. Ее сентиментальных, нежных, хрупких героинь «слезной комедии» публика любила не больше, чем ее же царственных особ из французских классицистских драм. Тирады страдающих матрон она наполняла раздумьем и искренним, трепетным чувством. Доротея Аккерман словно снимала таких героинь с невидимых котурнов и наделяла естественностью, теплотой и непосредственностью современного человека.

Образы, созданные ею, были живыми и правдивыми. Венценосные героини Доротеи Аккерман не стремились щегольнуть искусной псалмодирующей читкой, не блистали «живописным» жестом, заимствованным у французской сцены. Артистка отказалась от заученной пластики, держалась естественно, но при этом руки, по словам одного наблюдательного критика, никогда ей не мешали. Она говорила

горячо, страстно, но без привычной для публики аффектации. Голос ее, произносивший даже самую патетическую фразу, никогда не срывался на крик. В том сказывалась не слабость голосовых связок, на что нередко сетовали сторонники Гензель, а стремление исполнительницы к жизненности и простоте. Эта манера как нельзя лучше отвечала эпохе просветительского реализма, фундамент которой заложила драматургия Лессинга. Она оставила позади актерские приемы Экгофа и Гензель, искусство которых все еще причудливо сочетало в себе классицистские каноны и попытки отойти от них.

Гензель была не единственной, обвинявшей Аккермана в стремлении отдавать лучшие роли членам своей семьи. Вспоминая Гамбург, актер Брандес, вместе со своей женой Шарлоттой — дочерью антрепренера Коха — некоторое время работавший у Аккермана, говорил, что именно по этой причине вынужден был расстаться с принципалом. По мнению Брандеса, Аккерман был «человек честный, умный директор, но, к сожалению, слишком пристрастный к своей родне, которую всегда старался выдвинуть на первый план, в обиду другим, более заслуженным артистам. Так было и с его старшей дочерью и Шарлоттой. Девица Аккерман имела неоспоримый драматический талант и впоследствии сделалась замечательной артисткой; но в то время талант Шарлотты был во всем своем развитии и она имела полное право на предпочтение».

Гензель подтачивала авторитет Аккермана в артистическом кругу и среди меценатов. Лёвен же принялся подрывать престиж известного принципала шире, прибегая для этого к помощи местной прессы. Если прежде в печати появлялись его статьи, отдававшие должное Аккерману и его антрепризе, то в год, предшествовавший открытию Гамбургского национального театра, на ту же труппу, а главное, на ее руководителя, обрушилась сокрушительная критика. Теперь прежние достоинства Аккермана освещались другим светом, а успехи представали как горькие просчеты, способствующие упадку антрепризы. В памфлетах «Письма об Аккермановском обществе», «Письма чистильщика свеч Аккермановского театра, адресованные артисту театра марионеток» Лёвен порицал рутину, штампы и живучесть дурных традиций.

Все это привело к тому, чего и добивались противники Аккермана. Доведенный до крайности принципал счел за лучшее отказаться от стационарного театра. И тогда получил из рук Абеля Зейлера договор на аренду помещения на Генземаркт со всеми имеющимися там декорациями и реквизитом.

Лёвен был приглашен стать директором нового театра. Он

радовался, что открылась наконец реальная возможность поднять авторитет отечественной драматургии и актерского искусства, создать образцовую для всей Германии сцену. Главным в обязанностях директора было формирование репертуара, а также руководство работой актеров.

Стремясь к реформе отечественной сцены, Лёвен опирался не только на труды Шлегеля. Еще в 1740-е годы властителем дум немецкой интеллигенции стал профессор Лейпцигского университета, писатель Христиан Геллерт. Он словно принял эстафету у прежнего литературного мэтра — Готшеда, длительное время задававшего тон культурной жизни страны. К середине века слава этого автора, переводчика и теоретика литературы, многие годы приобщавшего немецкую драматургию и театр к французскому классицизму, заметно увяла. Исторически исчерпав себя, классицизм Готшеда сдавал свои позиции.

Геллерт стал одним из родоначальников нового направления — немецкого сентиментализма. Он не только читал лекции по литературе и философии, но много времени уделял собственному творчеству и театру: писал духовные песни, басни, трактаты на моральные темы, романы и пьесы.

Во второй половине 1740-х годов из-под пера Геллерта вышло несколько комедий. Каролина Нейбер, когда-то первой ставившая пьесы Готшеда и Шлегеля, первой же взялась за комедии Геллерта. Одна из них, «Нежные сестры», положившая начало немецкой «слезной комедии», пользовалась большим вниманием публики.

Нейбер всегда стремилась идти в ногу с временем. Но теперь она не без горечи и тревоги убеждалась, что звезда ее неудержимо меркла. Виною тому была не только близившаяся старость. Барометр исторических сдвигов жестко указывал на предстоящие перемены. Время словно убыстряло свой бег. Надвигалась смена литературных течений, актерской техники и вкусов публики.

Геллерта волновали не только проблемы драматургии, нового, созданного им жанра, принципы которого автор изложил в написанном по-латыни трактате «О трогательной комедии». Сотрудничество с труппой Нейбер позволило Геллерту ближе познакомиться с театром. Он стал свидетелем повседневной жизни служителей Мельпомены, их бед и трудностей.

Обогащенный знанием дел и дней актеров, Геллерт приходит к мысли, что «театр должен существовать на общественные средства». Актеры, утверждал он, не могут зависеть от вечерних сборов, кассы, играющих сейчас решающую роль в существовании

странствующих трупп. По мнению Геллерта, серьезного внимания заслуживает и музыкальное оформление спектакля.

Вывод Геллерта таков: эти преобразования легко осуществить, если они будут поддержаны либо «высокой рукой», либо гражданами богатого города.

В пору, когда авторитет Геллерта был чрезвычайно велик и, по мнению одного из критиков, «верить в Геллерта, добродетель и в религию для нашей публики почти одно и то же», Лёвен не мог не знать и не учитывать этого.

Лёвен понимал, что Гамбург идеально отвечал требованиям Геллерта; он словно создан был сделаться местом, где вторая часть формулы лейпцигского профессора — материальная поддержка гражданами богатого города — обретала реальные перспективы. Возможности Гамбурга позволяли осуществиться идее, выдвинутой Геллертом. Кто, как не гамбургские негоцианты, мог позволить себе тщеславное удовольствие стоять у колыбели принципиально нового театра, гордиться, что здесь, в их вольном городе, а не где-то в княжеской резиденции, способен появиться стационарный театр. Театр, который благодаря их заботам освободится от власти принципала, зависимости труппы от кассовых сборов, постоянных претензий к репертуару со стороны бюргеров, многие из которых убежденно считали зрительный зал лишь местом развлечений и бездумного времяпрепровождения.

Негоциантам-меценатам виделся в Гамбурге театр, художественные достоинства которого не уступят парижскому Комеди Франсэз или лондонскому Друри-Лейн. Торгуя с иноземцами, гамбургские купцы часто посещали соседние страны, наслаждались искусством знаменитых французских актеров — Мари Дюмениль, Ипполиты Клерон, Анри-Луи Лекена, великого англичанина Дэвида Гаррика и других. Благодаря критическим статьям, появлявшимся на страницах иностранных газет, они были осведомлены обо всех выдающихся событиях театральной жизни других стран. Друзья сцены с интересом читали, например, отклики прессы на игру Гаррика, появлявшиеся во время его двухлетнего турне по Европе, осуществленного артистом в 1763–1765 годах. Эти гастроли, ставшие поистине триумфальными, радовали немецких ценителей искусства. И вселяли честолюбивую мечту: наступит время — и в Германии появится актер, выдающийся талант которого прославит немецкий театр не только в Европе, но во всем мире.

Однако, искренне любя отечественную сцену, передовая немецкая интеллигенция хорошо знала все сложности ее бытия.

Она понимала, что подмостки бродячих комедиантов едва ли станут местом, способствующим рождению высокого мастерства.

Горестная судьба прекрасной актрисы и антрепренера Каролины Нейбер лишний раз подтверждала обоснованность такой тревоги. Эта одаренная, энергичная артистка, безраздельно посвятившая себя служению отечественному искусству, всю жизнь мужественно, но нередко тщетно сражалась с театральной рутиной. Ее упорные попытки увести немецкий театр от штампов площадного искусства, расстаться с грубыми поссами и их героем Гансвурстом были героическими. А стремление насадить в театре высоколитературную драматургию публика долго встречала в штыки.

Всей артистической жизни Нейбер не могло хватить на осуществление задуманных ею радикальных реформ. К ним были не готовы ни авторы пьес, ни актеры, ни зрители. Культура публики явно отставала от уровня появляющейся новой драматургии, которую ценой больших усилий спешила внедрить в театр неутомимая артистка. И однажды отчаянный, полный боли, негодования и протеста вопль наболевшей души прозвучал в ее прощании с гамбургской публикой.

Это было в 1739 году, в день последнего гастрольного спектакля Нейбер в вольном торговом граде. После ликвидации арлекинад в труппе Нейбер публика прохладно принимала ее спектакли. Обострившиеся тогда финансовые затруднения, дрязги и интриги ее коллег, а также конкуренция актеров, руководимых Экенбергом, арлекинады, марионетки и различные аттракционы которого привлекали толпы зрителей, отравляли и так нелегкую жизнь Каролины Нейбер.

Горячее негодование артистки вызвал обывательский вкус местных бюргеров. И, прежде чем сложить костюмы и реквизит, чтобы отправиться на гастроли в Санкт-Петербург, куда ее сейчас пригласили, Нейбер отважилась высказать зрителям нелестное впечатление о них. В сочиненном ею стихотворном монологе актриса обращалась не к друзьям, а к врагам своей труппы.

Взволнованно прозвучали со сцены слова этого необычного «прощания»:

«Придут, быть может, времена,
Когда искусства сила станет нам ясна,
И вы поймете истину страстей великих,
Отвергнете Гансвурста шум и крики.
Пусть он умрет, пусть яд его проказ
Пройдет, как сновиденье, мимо вас.
Но нет, вам не расстаться с Арлекином.

Его вы любите, как брата, сына,
Отдать готовы вы ему свой ум и знанья,
Приличия, сноровку, воспитанье.
Находите вы в Арлекине до конца
Свой облик тунеядца и глупца.
Девиз ваш: дальше от добра, морали,
Невинность вы давно навек изгнали,
Считаете ее ничтожной суетой
И заблуждением, игрой пустой.
Она не стоит даже подаянья.
Так выслушайте же мое признанье:
Хочу добра я для страны родной,
У вас на это взгляд совсем иной,—
Искусство — это только шутка, развлечение,
К нему питаете вы ненависть, презренье.
Поездка в Францию вам заменяет всё,
Не скрыть вам тупоумие свое.
Чтобы постичь театра глубину и чувства,
Потребны ум, открытый для искусства,
Любовь к добру и жажда истин, знанья,
А не корысть и самолюбование.
Добро и правду понимают только те,
Кто безразличен к злобе, суете,
К уколам, издевательствам врагов,
Кто ради истины страдать готов.
Прошу, призыв мой вы поймите откровенный,
Раскройте сердце думам сокровенным,
Оно подскажет правды вам пути,
По ним должны отныне вы идти.
Я обратилась к вам без гордости и спеси,
Прошу мои слова понять, продумать, взвесить».

*(Пер. Э. Глухаревой)*

Раздавшиеся со сцены обвинения касались, разумеется, не только гамбургцев. Зрителям других городов можно было адресовать те же упреки. Но прозвучали порицания Нейбер именно в стенах театра вольного города и были восприняты тамошней публикой как тяжкое оскорбление.

Однако вряд ли мужественная Нейбер сожалела о своей откровенности. Даже когда позднее судорожно искала новых приглашений, даже и тогда, когда, забытая всеми, старая и больная, доживала в нищете свои дни.

# Глава 7
# ГАМБУРГСКИЙ НАЦИОНАЛЬНЫЙ ТЕАТР

В конце 1766 года Лёвен публикует «Предварительное извещение об имеющем быть на пасху преобразовании Гамбургского театра». Оно явилось, по существу, декларацией о предполагаемом открытии Национального театра и мероприятиях, которые намерена осуществить его дирекция. В «Извещении» сообщалось, что новая труппа будет составлена из лучших актеров Германии, попечение об образовании и вкусе которых вверяется создателям театра. Это они возьмут на себя заботу об организации для актеров лекций о сценическом искусстве, будут следить за чистотой их нравов, а также обеспечат пенсиями ветеранов сцены — неслыханное нововведение, о котором прежде не было и речи.

Своим «Извещением» Лёвен стремится вселить в гамбургцев надежду, что именно в их городе будет создан театр, искусство которого достигнет уровня, какого не добьется в ином месте, в иных условиях. И говорит о путях, способных привести к большим успехам немецкой сцены.

Германское искусство, считает он, не сможет расстаться со своим детством, пока не будут осуществлены необходимые для этого меры. По мнению Лёвена, руководить театром должны не принципалы, для которых труд их коллег лишь источник хлеба насущного. Поэтому пока тонкое, поучительное искусство театра останется в руках нынешних хозяев трупп, актеры будут лишены необходимого поощрения и поддержки, у них не родится стремление следовать достойным образцам; драматурги не обретут вдохновения и не напишут остро необходимых пьес, а театральная цензура не перестанет распоряжаться выбором репертуара.

Лёвен особенно подчеркивал, что во главе новой труппы должен стоять не актер, а человек далекий от превратностей сцены, чуждый личной заинтересованности в определении репертуара, пьес, которые принципал обычно выбирал потому, что видел в них для себя или членов своей семьи — часто тоже комедиантов — эффектные, ведущие роли. В «Извещении» сообщалось, что директор, способный возглавить новое дело, найден, и приводилась самая лестная оценка его энергии.

Торжественная декларация о преобразовании Гамбургского

театра, о перспективах повышения социального положения его актеров и художественных высотах, которых намерены добиться новые руководители в национальном искусстве, вызвала интерес любителей театра.

Публика восприняла «Извещение» не только как многообещающий манифест, но и как весть о конкретных мерах, предпринимаемых в здании на Генземаркт. Открытия театра нетерпеливо ждали, надеясь найти там образцовое сценическое мастерство, кладезь новой отечественной драматургии и услышать с его подмостков звучание горячих тирад не античных героев, а героев отечественных, чувства которых выражал бы красноречивый поток родной речи.

Однако многие были неприятно удивлены, когда выяснилось, что автор «Извещения» и директор нового театра — одно лицо. На Лёвена посыпались пасквили. Они бросали тень не только на него, но и на организуемую им сцену. Именно этих сочинителей, очерняющих новое дело, имел в виду Лессинг, с негодованием отозвавшийся позднее о людях, «которые, судя по самим себе, во всяком благом начинании не усматривают ничего, кроме побочных намерений», и считал их «самыми презренными членами человеческого общества».

Понимая, что труппа Аккермана значительна своими художественными возможностями, Лёвен предложил ей остаться в Театре на Генземаркт. Она составила основу актерского коллектива Гамбургского национального театра. На ведущие роли был приглашен бывший принципал — Конрад Аккерман; его дочери Доротея и Шарлотта тоже вошли в новую труппу. Что же касается Фридриха Шрёдера, то он, встретив в Майнце комедиантов Курца-Бернардона, вместе с ними ездил из города в город; Софи Шрёдер в ту пору уже оставила сцену и занималась театральными заботами, которых всегда с избытком хватало в ее актерской семье.

Весной 1767 года Лёвен не без удовлетворения и надежды просматривал список артистов своего театра. Здесь были Аккерман, Бёк, Борхерс, Витгёфт, Гарбрехт, Гензель, Мерши, Ренуар, Шмальц, Экгоф; актрисы Доротея и Шарлотта Аккерман, Бёк, Витгёфт, Гарбрехт, Гензель, Лёвен, Мёкур, Мерши, Фельбрихт, Шмальц и Тереза Шульц.

Лёвен знал, что многие из этих имен, появись они на афише, будут рекламой. Так, искусство талантливых Конрада Экгофа и Конрада Аккермана, часто игравших в одном спектакле, способно было привлечь лучшую публику. В труппе имелись и другие одаренные исполнители. Все они уже не один год выступали вместе. Трагическая, величественная героиня Софи Фридерика

Гензель, прелестная субретка Сусанна Мёкур, лирическая героиня — юная Доротея Аккерман, травести Софи Бёк, молодой, способный, одинаково хорошо игравший любовников, героев, комических стариков и резонеров Давид Борхерс, комик Иоганн Бёк, исполнители ролей слуг актеры Гензель и Мерши стали творческим ядром нового театра.

Главное внимание директор сосредоточил на репертуаре, на критическом анализе постановок. Поэтому он решил пригласить в театр Лессинга — крупнейшего критика и драматурга Германии, авторитет и талант которого могли способствовать успеху начинаний, увеличить интерес к нему передовых кругов местного общества.

В конце 1766 года Лессинг посетил Гамбург, чтобы, предварительно встретившись с Лёвеном, получить более полное представление о его театральных планах. 22 декабря в письме к своему брату Карлу он с удовлетворением говорит: «Сейчас я могу сообщить тебе только то, что известное тебе дело, ради которого я, главным образом, и нахожусь здесь, принимает отличный оборот и что только от меня зависит оформить его на выгодных условиях».

Лёвен предложил Лессингу должность драматурга — она в немецком театре соответствует роли заведующего литературной частью — и консультанта. Обязанностью Лессинга становилась не только забота о репертуаре, но и регулярное освещение в печати постановок, которые осуществят в здании на Генземаркт. Лёвен выразил также желание, чтобы Лессинг регулярно сочинял пьесы для его сцены.

Согласившись быть драматургом Гамбургского национального театра, Лессинг категорически отказался от обязанностей штатного автора. Он понимал, что, приняв это предложение, окажется в ложном положении — как драматургу театра ему пришлось бы рекомендовать к постановке собственные произведения, а затем самому же критиковать их в прессе.

Получив контракт на восемьсот талеров в год, Лессинг стал сотрудником нового театра и весной 1767 года переселился из Берлина в Гамбург. Покидая столицу Гогенцоллернов, Прусское государство, которое два года спустя назовет «наиболее рабской страной в Европе», он надеялся, что нашел благотворный оазис в германских землях. Им он считал Гамбург, которому от души желал счастья «во всем, что относится к его благосостоянию и свободе», и утверждал, что город его достоин. Лессинг оставил Берлин без сожаления. «Чего мне искать на этой унылой галере?» — говорилось в одном из его писем начала 1767 года. А вспоминая о пребывании в фридриховской столице, год спустя

Лессинг писал: «Разве можно чувствовать себя здоровым в Берлине? Все, что здесь видишь, переполняет желчью».

Самый свободный ум Германии эпохи Просвещения, Лессинг ненавидел раболепство. В написанной им прозой в лейпцигский период его жизни оде «Меценату» он решительно отказывался служить и курить фимиам меценату из Сансуси — Фридриху II: «Пусть король властвует надо мною; он сильнее меня, но пусть он не считает себя лучше меня. У него не найдется для меня таких милостей, ради которых я согласился бы совершать низости».

С негодованием говорит он о правителе, «который кормит целую толпу изящных умников, а по вечерам, когда ему хочется развлечься шуткой и отдохнуть от государственных забот, он пользуется ими как веселыми собеседниками… Как много не хватает ему, чтобы быть меценатом! — заключает Лессинг. — Никогда я не буду способен играть столь низкую роль, хотя бы мне дали за это орденскую ленту».

Сурово отвергая всякую мысль о службе при дворе, Лессинг убежденно остановил свой выбор на Гамбурге и его театре. Еще в «Письмах о новейшей немецкой литературе», относящихся к 1759–1765 годам, он горько сетует на то, что в Германии нет театра, нет актеров, нет публики. Считая сцену в условиях фридриховского государства единственной трибуной буржуазных классов, Лессинг откликнулся на призыв гамбургских друзей сцены и сделался одним из главных подвижников важного театрального начинания.

Эта новая страница биографии великого просветителя не была внезапной. Она формировалась давно, со времен его юности.

Когда в 1746 году, покинув Каменц, восемнадцатилетний Готхольд Эфраим Лессинг стал студентом Лейпцигского университета, его внимания к богословским наукам хватило ненадолго. Город, где он теперь жил, был местом средоточия изящной литературы. Неудивительно, что вскоре юноша попробовал в ней свои силы.

Поначалу из-под пера Лессинга выходили только лирические произведения. Но однажды он увидел спектакли игравшей в городе труппы Каролины Нейбер. И это во многом определило его судьбу. Захваченный богатством мира, открывшегося ему благодаря драматургии и искусству сцены, Лессинг все больше увлекается театром. Новые знания, впечатления от окружающей действительности — все это, трансформируясь, воскресало в его первых сочинениях. Комедии «Дамон», «Женоненавистник», «Старая дева», «Молодой ученый», написанные для актеров

Каролины Нейбер, сблизили Лессинга с театром, его практикой, трудностями поиска, горечью разочарований и триумфальными взлетами. Его острый, глубокий ум вскоре заинтересовали приемы сценической игры, тайна кристаллизации роли. Лессинг горячо полюбил театр и не жалел для него ни своих скромных заработков, ни полученных от кредиторов денег, которыми пытался укрепить шаткие дела антрепризы Нейбер.

И все же усилия, затраченные на то, чтобы избежать краха труппы Каролины, оказались тщетными. Кризис разразился, и Лессинг вынужден был бежать от кредиторов. Он покинул Лейпциг и перебрался в другой саксонский город — Виттенберг, где записался на медицинский факультет университета. Не найдя покоя от заимодавцев и тут, нуждаясь, Лессинг решил отправиться в большой город, в котором можно было бы жить литературным трудом. Он остановил свой выбор на Берлине, куда только что из Лейпцига переехал его кузен и старший друг Вильгельм Милиус, взявший на себя редактирование «Берлинской привилегированной газеты». Милиус с юных лет увлекался искусством. Еще в начале 1740-х годов он мечтал о создании немецкого национального театра, который имел бы самый тесный контакт с драматургами и критиками. Мысль о театре, забота о его развитии не покидала друзей и в Берлине. Когда год спустя после переезда Лессинг совместно с Милиусом начал издавать журнал «Материалы по истории и восприятию театра», в предисловии к нему он написал: «Театральное искусство не может не иметь своих законов, и мы хотим их обнаружить».

Эти слова не были пустой декларацией. 23 июля 1750 года в «Берлинской привилегированной газете» появилась небольшая заметка:

«Париж. Здесь недавно издана книга „Искусство театра для мадам ***“ мсье Риккобони-сына. Автор этой для всех актеров чрезвычайно поучительной книги — сын знаменитого Риккобони, руководителя Итальянского театра в Париже. Искусством, которому он здесь учит, он занимался много лет, но из-за слабого здоровья не смог продолжать работу; однако автор хорошо поступил, создав удачную книгу, которая будет полезна другим. Риккобони откровенно вскрывает ошибки французских актеров и нисколько не лицемерит. „Начиная тихо, — говорит он между прочим, — произнося все нарочито медленно, растягивая звучание и при этом не изменяя его, затем внезапно поднимают тон и поспешно возвращаются к прежнему звучанию, а в моменты, выражающие страдания, проявляют непомерную силу без того, чтобы менять характер модуляции, — вот что во французском театре называется декламацией и т. д.“. Господин

Риккобони практически свободен от всех театральных предрассудков. Например, его сердит привычка некоторых актеров репетировать свои позы перед зеркалом, потому что это рождает аффектированность. Он считает шарлатанством утверждение, что каждый раз актер должен чувствовать то, что изображает на сцене, и находит это невозможным. Короче, эту книгу с удовлетворением прочтут не только любители театра, но и профессионалы, которым она будет полезна. Приобрести ее можно в книжной лавке Бурдо».

Подписи под заметкой не стояло. Только значительно позднее удалось установить, что автором ее был Готхольд Эфраим Лессинг. Ознакомившись с книгой Франческо Риккобони, Лессинг поместил в берлинской газете сообщение о ней, а осенью того же года издал свой перевод всей работы итальянского актера.

Немецким читателям труд Франческо Риккобони стал известен под названием «Актерское искусство». Он появился в четвертом выпуске журнала «Материалы по истории и восприятию театра», который в 1750 году издали Лессинг и Милиус.

К середине XVIII века во Франции существовало несколько работ, трактовавших вопросы поэтики и искусства театра. Начиная с XVII века теории драмы и актерского мастерства уделялось значительное внимание. Суждения авторов этих трудов нередко были несхожи. Так, французский теоретик классицистского театра Никола Буало-Депрео, призывая отражать на подмостках природу, хотел видеть там лишь природу «облагороженную», «прекрасную».

Признание классицистами трагедии искусством высокого жанра, а комедии — низкого сказывалось и на приемах сценического воплощения. Игра актеров в трагедийных спектаклях, являвшихся своеобразным отражением придворной атмосферы Людовика XIV, заметно изменялась в комедиях. Здесь отчетливо проявлялись черты народного национального искусства, его демократический характер, стремление представить действительность такой, какова она есть. И хотя Буало, давая наставления драматургам, советовал:

> «Двор изучите вы и город изучите:
> Здесь много образцов, их пристально ищите»,—

но тут же порицал выдающегося комедиографа Мольера за его пристрастие к «городским» демократическим сюжетам и персонажам, за форму, доступную пониманию ярмарочной толпы:

«И, может быть, Мольер, изображая их,
Сумел бы победить всех авторов других,
Когда б уродцев он не рисовал порою,
Стремясь быть признанным вульгарною толпою.
Он в шутовство ушел; Теренцию взамен
Учителем его стал просто Табарен».

Итак, Буало, высоко почитавший Мольера, ценивший его «редкостный и славный ум», способный более, чем талант Корнеля и даже Расина, «схватить природу», не мог простить того, что наставником комедиографа стал не прославленный древнеримский драматург Теренций, а известный площадной актер, выступавший вместе с врачом-шарлатаном Мондори на площади Дофина у Пон-Неф — Нового моста в Париже и показывавший короткие фарсы — парады, адресованные городской «черни».

Буало считал реалистическое искусство забавой для лакеев и отказывал ему в возможности пробиться на профессиональную сцену. Требование Буало к актерам, высказанное в знаменитом «Поэтическом искусстве», сводилось к одному: наполнять чувством текст драмы, впечатляюще произносить его с подмостков. Поэтому, обращаясь к исполнителям, Буало настаивал:

«Должны и вы печаль щемящую познать:
Чтоб начал плакать я, должны и вы рыдать.
Трескучие слова, что слышим мы порою,
Не сердцем рождены, охваченным тоскою».

В отличие от классицистской доктрины Буало демократическое искусство Мольера утверждало в театре естественность и жизненную правду. В пьесе «Версальский экспромт» Мольер, воспроизводя репетицию, которую проводил в своей труппе, давал актерам указания отчетливо реалистического характера. В этом убеждает обращенная к ним фраза: «Постарайтесь понять как следует характер ваших ролей и представить себе, что вы и есть те самые лица, которых вы изображаете». По свидетельству современника, Мольер был человеком, «который имел счастье знать свой век так же хорошо, как и своих актеров». Не случайно молодой литератор Донно де Визе в полемической комедии «Зелинда, или Истинная критика на „Школу жен“» подчеркивал, что Мольер, слушая и наблюдая людей, старался не механически переносить их образы в пьесу, по

«стремился проникнуть в глубину их душ, дабы высмотреть в них то, что они не говорили».

Лессинг, жаждавший демократизации искусства, видевший в сцене одновременно и амвон и кафедру, хотел не только создать в Германии национальный театр, но утвердить его на позициях реализма. Становление отечественной драматургии, которая решительно отказалась бы от канонов французского классицизма, появление пьес, рисовавших истинную жизнь лиц различных классов, представлялось Лессингу единственной возможностью, способной вывести немецкий театр из глухого тупика, в котором тот пребывал. Но драматургия, о которой мечтал Лессинг, требовала и новых, естественных приемов воплощения, поэтому он принялся искать соответственный, обоснованный практикой теоретический труд, дающий ключ к плодотворной работе актера.

В короткой заметке Лессинга, опубликованной в «Берлинской привилегированной газете», отражены главные моменты книги Риккобони, которые в первую очередь и отмечает критик. Содержание рецензии делает понятным, почему «Искусство театра…» привлекло внимание немецкого просветителя.

Попытка Риккобони нащупать более перспективные, чем устаревающие классицистские, пути развития театра рисовалась Лессингу заманчивой и важной. Критик видел в ней прогрессивный исход не только для французского, но и для своего, отечественного театра. Поэтому сразу же после выхода в свет книги Риккобони Лессинг, ознакомившись с ней, садится за перевод и вскоре публикует его в Германии.

Лессинг ценил то, что «Искусство театра…» — работа не абстрактно мыслящего теоретика, но практика театра, который горячо восстает против декламационного стиля французов, пересматривает приемы актерской игры, касается вопроса взаимозависимости действий и чувств исполнителя.

Риккобони не был одинок в своих исканиях. До него, в 1720-е годы, попытки практического изменения артистической манеры предприняли выдающиеся французские актеры двух поколений — Мишель Барон и Адриенна Лекуврёр. Трагический актер Барон, начинавший творческий путь еще в труппе Мольера, воспринял некоторые реалистические черты искусства своего славного учителя. Барон пытался покорить зрителя не отвлеченно холодной псалмодирующей читкой роли, но приблизить слово, звучащее с подмостков, привычный сценический жест к жизни — сделать их отражением мысли, переживания героя. Для этого он, скрадывая жесткость рифмы, ломал стих, старался наладить живое общение с партнером.

Адриенна Лекуврёр не была непосредственной ученицей

Барона, однако стремилась утвердить схожие принципы и приемы. Лекуврёр хотела не только глубоко осмыслить свою роль, но сыграть ее, прибегая не к приемам расиновской школы, а к помощи приближенных к жизни интонаций, жестов, поз и мимики. Регламентированные правилами классицизма статуарность, позировку и жестикуляцию артистка постепенно заменяла пластикой, вытекающей из жизненного смысла играемой сцены. К несчастью, трагическая смерть рано прервала полное исканий творчество Лекуврёр. Ее большой талант и необычная игра глубоко впечатляли зрителей. Не случайно даже такой искушенный ценитель прекрасного, как Вольтер, был убежден, что Лекуврёр — актриса, «которой в Греции воздвигали бы алтари».

Истоком новаторства Барона и Лекуврёр было живое искусство Мольера. Зажатые рамками расиновской школы, оба выдающихся трагических актера сделали немало, чтобы освободиться от нее. Но путы классицистских правил еще держали в плену театр Франции. Прочные сценические традиции XVII века стали тяжким бременем для театра следующего столетня, искусственно лишаемого целительного притока жизненной правды.

Тем большее значение приобрело для развития французской сцены появление в Париже одной из известных итальянских трупп — Луиджи Риккобони и его артистов.

Актер, драматург, теоретик театра, директор — капокомико — собственной труппы, Луиджи Риккобони еще подростком, вместе со своим отцом, Антонио Риккобони, работал в бродячих труппах. Позднее, видя четко обозначившийся к концу XVII века неотвратимый упадок комедии дель арте, Луиджи пытался заменить импровизационные спектакли постановками, в основе которых лежала литературная драма. Однако результатов не добился: публика по-прежнему предпочитала видеть представление, костяк которого составлял сценарий, хотела слышать традиционных действующих лиц — Доктора, Панталоне, Бригеллу, Арлекина и других — говорящими не литературным языком, а на диалектах.

В 1716 году по приглашению регента Франции герцога Орлеанского Луиджи Риккобони прибыл в Париж и возглавил театр Комеди Итальенн. Вместе с ним приехал его девятилетний сын Франческо. Позднее юный актер, как некогда Луиджи, сделался бессменным исполнителем роли-маски Лелио в комедии дель арте. Вместе со своими коллегами-соотечественниками четверть века появлялся он на сцене Бургундского отеля, играя не только в импровизационных спектаклях, но и в комедиях

французских драматургов — пьесах, которые к тому времени стали также исполнять актеры Комеди Итальенн.

Многие годы наблюдая театральную жизнь Парижа, почти по тронутые временем царящие в Комеди Франсэз законы классицизма, думая о сегодняшнем дне искусства актера и его будущем, Франческо записывал свои мысли, старался привести их в систему.

Попытка Риккобони-младшего разработать основные принципы и правила сценического искусства живо интересовала Лессинга, заставляла его снова и снова возвращаться к этим вопросам. В 1754 году он переводит отрывки из книги Ремона де Сайт-Альбина «Артист». «Искусство театра…», а также фрагменты из «Артиста» Лессинг публикует в созданном им новом журнале «Театральная библиотека». При этом он выступает не только как переводчик, но комментирует, дополняет авторов и возражает им, если с чем-то не согласен.

Ростки реализма, пробивавшиеся в немецкой драматургии XVIII века, давали о себе знать и в актерском искусстве. Благодаря сотрудничеству с труппой Нейбер Лессинг усвоил манеру актеров «лейпцигской школы», которую та представляла. И директриса и ее артисты, игравшие главным образом классицистские пьесы, ориентировались на искусство галлов конца минувшего века. Театральная эстетика времен Людовика XIV, заимствованная немецкой сценой XVIII столетия вместе с иностранным репертуаром, сделалась неотъемлемой частью практики лучших германских трупп первой половины века.

Процесс этот нельзя назвать стихийным. Эстетику классицизма настойчиво внедряли и поддерживали Готшед, Э. Шлегель и Геллерт — авторы пьес и трактатов о драме; они общались с практиками сцены и старались привить им свои взгляды и вкусы. Однако в законах, предписываемых немецкому театру, все они шли в основном от литературы, незыблемых правил французского классицизма, а не от живительных источников естественности.

«Правильные пьесы», которые, следуя Корнелю и Расину, сочинял Готшед, классицистская драматургия, которую он и его жена, Луиза Готшед, переводили на немецкий для отечественных трупп, потянули за собой весь арсенал сценического Версаля с его аффектированной декламацией, балетной пластикой, пышными кринолинами-панье у дам и «римским костюмом» у мужчин. Этот «римский костюм», в действительности копировавший одеяния Людовика XIV и его приближенных, был так же далек от исторических одежд древних римлян, как напевная,

псалмодирующая читка, величественная поза и выспренность актера-классициста — от речи и движений сидящих в театре бюргеров.

Утверждая естественную человеческую природу, Лессинг осуждал отвлеченность французского классицизма, порицал немецких приверженцев этого литературного стиля. Так, в выпускаемом им в середине века приложении к «Берлинской газете» — «Последние новости из страны остроумия» — он высмеивал Готшеда, его литературную манеру. Обвинения, которые Лессинг выдвигал против французских классицистов, — нарушение правды, искажение природы и исторической действительности — он адресует и Готшеду. Критик порицает лейпцигского профессора за верноподданничество, за боязнь всего нового.

Эти черты, считал он, сводят на нет все готшедовские произведения. И, цитируя в «Письмах о новейшей немецкой литературе» мнение просветительского журнала «Библиотека наук об изящном и свободных искусствах» — «никто не будет отрицать, что немецкий театр в значительной степени обязан своим первым усовершенствованием господину профессору Готшеду», — Лессинг резко возражает: «Я этот никто; я совершенно отрицаю это».

Выступая против классицизма, стремясь упрочить позиции боевой литературы, и в частности драматургии, Лессинг обращается к античности и Шекспиру. Именно в них виделась ему возможность противодействия отрицательному влиянию, которое оказывает в Германии французский классицизм. Критик находит полезным воздействие Шекспира на умы и чувства нынешних зрителей: «Если бы лучшие пьесы Шекспира с весьма немногими изменениями сделались доступными немецкой публике, я убежден, что это дало бы лучшие результаты, чем перенесение на нашу сцену Расина и Корнеля». Призывая идти от практики к теории — от художественных произведений, отражающих действительность, к правилам, — Лессинг видит истинные законы искусства в трагедии древних греков и римлян, а также Шекспира.

В «Лаокооне» и в «Гамбургской драматургии» — трудах, отразивших вершину теоретической мысли Лессинга, содержится завершенная теория просветительского реализма, являющегося основой эволюции искусства эпохи Просвещения.

С апреля 1767 года Лессинг, полный интересных планов, вдохновленный перспективой быть активным участником сценической реформы, живет в Гамбурге. Обязанности

драматурга увлекают его, поглощают все время, доставляют много хлопот, приносят надежды.

Захваченный делом, о котором прежде мог лишь мечтать, Лессинг отказался от полученного сейчас предложения занять место профессора археологии и инспектора художественных коллекций в Касселе. Он не думает о том, что должность эта может внести респектабельное благополучие в его жизнь, дать отдохнуть от постоянных денежных затруднений. Лессинга воодушевляет мысль видеть подъем немецкого искусства, достигнутый без помощи венценосных меценатов.

Его приезд в Гамбург был словно практическим опровержением мнения лидера берлинских умеренных просветителей К.-Ф. Николаи, убежденного, что будущее немецкого театра зависит от покровительства, проявленного к нему просвещенными монархами. Деятельность Лессинга доказывала, что он разделял точку зрения ведущего теоретика «Бури и натиска» И.-Г. Гердера, полемизировавшего по этому вопросу с Николаи.

Ратуя за демократизм искусства, Гердер видел возможность его расцвета не в благосклонной помощи монархов. Не следует думать, замечал критик, будто без Людовика XIV не было бы «золотого века» театра. Корнели и Расины появились бы и без Ришелье и Кольберов, как независимо от существования всяких политиков появлялись Шекспиры и Флетчеры, Кребильоны и Вольтеры. К тому же Гердер убежден: если бы не гнетущее господство вкусов придворных кругов, эти авторы сделались бы еще значительнее, чем в итоге стали. Все они больше уповали бы на собственные силы, а не поверяли свое искусство выражением лиц заполнявших ложи аристократов. Гердер не сомневался, что именно Меценат отрицательно влиял на вкусы времен Октавиана Августа.

Убедившись, что сильные мира сего лишь на словах готовы «оберегать любимцев муз», Лессинг не ищет помощи и поддержки «высокой руки» владельца Сансуси, а обращает взор к гражданам вольного города Гамбурга, к тем, кто принял на себя «добровольное и усердное служение общественному благу» — развитию национального искусства, для которого «трудов и средств, несомненно, беречь не будут». С признательностью говорит Лессинг о благих намерениях тех, кто действительно печется о судьбе немецкого театра: «Если бы до сих пор здесь не случилось ничего больше того, что за дело принялось общество друзей сцены, обязавшееся работать по общеполезному плану, то и благодаря этому одному многое уже было бы достигнуто».

Итак, Лессинг решительно избрал демократический путь

развития театра, а желательным наставником и заинтересованным критиком его — зрителей. «Разве не во власти публики, — считал он, — заставить отменить и исправить то, что она найдет неудовлетворительным? Пусть только она приходит, смотрит, слушает, исследует и судит. Ее мнением никогда не следует пренебрегать, ее суждения следует выслушивать со вниманием!»

Трезво оценивая положение, Лессинг предупреждает: «всего нельзя сделать разом». Ведь театр, «находящийся в процессе формирования, должен пройти много ступеней, чтобы достигнуть вершины совершенства. Но театр испорченный, — добавляет он, — естественно, еще более далек от этой вершины. И я сильно опасаюсь, что немецкий театр скорее последний, чем первый».

Однако долгий, постепенный подъем, который суждено одолеть отечественному искусству, не должен пугать — впереди ясная перспектива. Пусть процесс становления займет годы, десятки лет — важен результат. «Самый медлительный, но не теряющий из виду своей цели человек, — говорил Лессинг, — идет все-таки скорее того, кто блуждает без всякой цели».

Но, сообщая о планах реформы, предстоящей в Театре на Генземаркт, Лессинг предупреждал, что не хочет вызывать преувеличенных надежд публики, и пояснял: одинаково вредит себе и тот, кто много обещает, и тот, кто многого ожидает. Открытие Национального театра, заключал он, разрешит многие вопросы, но не может разрешить всех.

Эти мысли были изложены в «Извещении» — вступлении, предшествовавшем основным выпускам «Гамбургской драматургии», журнала, издание которого предприняло на свои средства управление театра, надеявшееся покрыть по крайней мере значительную часть затрат выручкой от его продажи.

Идея создания «Гамбургской драматургии», непритязательным прообразом которой были «Изображения Коховской сцены», зародилась у Лессинга в пору, когда он вел переговоры о переезде в Гамбург. Задачу нового театрального журнала и свою — как автора — критик видел в анализе всех пьес, которые покажут актеры в здании на Генземаркт, а также в отражении каждого шага, «который будет совершать на этом поприще искусство поэта и актера».

Гамбургский национальный театр, еще до своего рождения вызвавший много толков и споров среди приверженцев нового дела и их противников, постоянно ощущал затем эти подспудные, тревожащие толчки общественного мнения, давление которого неминуемо сказывалось на его судьбе.

Занавес Гамбургского национального театра впервые поднялся 22 апреля 1767 года. Представление открылось «Прологом» — обращением к тем, кто пришел на этот долгожданный праздник. Его сочинил, как считали, Лёвен, поэт, который, по мнению Лессинга, «лучше всякого другого умеет развеселить остротою серьезные умы и придать вид приятной шутки глубокомысленной серьезности».

«Пролог» «со всей подобающей ему пристойностью и достоинством» исполняла мадам Лёвен — одна из лучших актрис, вернувшаяся в труппу после продолжительного отсутствия в театре. Она «снова явилась на сцену со всеми теми достоинствами, которые признавали за ней и которыми восхищались знатоки и незнатоки, люди понимающие и непонимающие».

Сейчас они внимательно вслушивались в слова, обращенные к ним, сидящим в ложах и в партере, ко всем, кто верил в дарованное искусству чудо преображения, в театр, способный не только воссоздать картины жизни, но, сопереживая ей, влиять на мир — борясь, поучая, плача и смеясь.

Открытое, спокойное и вместе с тем выразительное лицо актрисы Лёвен, звучный, серебристого тембра голос, тонкое, прочувствованное исполнение не могли не расположить к себе публику. Притихшая, внимала она неспешно льющимся строкам «Пролога». В них говорилось о большой, благотворной роли искусства:

«Дано ему людей своею трогать силой,
Любовь горячую будить в душе остылой…
…Чтоб тот, кто бушевал, как дикий зверь в пустыне,
Гражданству научён, стал патриотом ныне».

Подлинное искусство, отстаивающее достоинство и лучшие чувства людей, не боится ни трона, ни порфиры. Оно открыто «клеймит убийц, украшенных венцом». Именно такой театр, «бич меткий и кинжал» которого грозно разили неправых, всегда высоко ценила публика.

«Искусство это чтил народ в Элладе весь;
Чтут в Галлии его, в Британии и здесь.
…Здесь музы обрели и сцену и приют —
Так пусть же в Гамбурге Афины процветут!
…Здесь новый Росций нам, Софокл второй созрел,
Чей долг — Германии явить котурн Эллады.
О благодетели! Что выше той награды?

К искусству щедрыми пребудьте, как сейчас,
И знайте: смотрит вся Германия на вас!»

Последние фразы «Пролога», словно прощальный всплеск фейерверка, озарили гамбургцев. Взрыв аплодисментов сотряс стены Театра на Генземаркт.

Когда мадам Лёвен, низким реверансом поблагодарив публику, покинула авансцену, настало время главного спектакля — трагедии «Олинт и Софрония» Иоганна Фридриха Кронегка. Выбор ее, по словам Лессинга, был вызван стремлением «дать оригинальное немецкое произведение, которое здесь имело бы еще и прелесть новизны». Правда, «внутреннее достоинство этой пьесы не имело никакого права на такую честь, — признавал он. — Самый выбор заслуживал бы порицания, если бы можно было бы доказать, что была возможность выбрать что-нибудь получше».

«Олинт и Софрония» — типично классицистская трагедия. Автор ее, ученик Геллерта, не был новичком в драматургии. Первая же его трагедия, «Кодр», получила одобрение. Ее отметили как «лучшую» из представленных на конкурс, организованный К.-Ф. Николаи, одним из издателей первого критического журнала Германии «Библиотека наук об изящном и свободных искусствах». Кронегк писал не только пьесы, но статьи, стихотворения и духовные песни. Он умер рано, на двадцать шестом году жизни, не успев завершить работу над «Олинтом и Софронией». Шесть лет спустя финал трагедии дописал венский архивариус К.-А. Рошман.

По мнению Лессинга, «Кодр» не блистал достоинствами. Критик деликатно называл эту пьесу «лучшей из тех, которые конкурировали на премию», и завершал свою оценку так: отзыв его не отнимает у пьесы достоинств, которые признавала за нею критика. Однако «если хромые бегают наперегонки, то тот, кто первый из них прибежит к цели, все-таки окажется хромым».

Несмотря на такое суждение, Лессинг охотно отмечал, что Кронегк «возбуждает сочувствие своим непритязательным умом, нежностью чувств и чистейшею нравственностью». Вероятности качества, проявлявшиеся в произведениях Кронегка, располагали к себе Лессинга. Поэтому, несмотря на их многие изъяны, он, драматург Национального театра, все же остановился на последней, христианской драме Кронегка, законченной усилиями Рошмана в 1764 году, но неизвестной еще немецкой публике.

Спектакль начался, и зрители стали свидетелями трагической истории, которая произошла в Иерусалиме во времена первого

крестового похода.

Храбрый рыцарь Олинт находится при дворе султана Аладина. Юноша скрывает, что он христианин. Олинт похищает икону распятого Христа и передает ее главе крестоносцев, Готфриду Бургундскому: по преданию, икона эта чудодейственна и поможет одержать победу над войсками Аладина. Узнав о пропаже, султан грозит живущим в городе христианам истребить их всех, если не найдется преступник. Желая спасти единоверцев, Софрония берет вину на себя. Но тут является Олинт. Его ждет казнь. Прибывшая с войском для помощи султану персидская принцесса Клоринда влюблена в Олинта. Она предлагает юноше жизнь, свободу и трон, если тот согласится на брак с нею. Олинт отвергает Клоринду и называет ей имя возлюбленной, Софронии. Сначала принцесса в порыве ревности готова убить соперницу. Затем, смирившись, хочет добиться у султана прощения для Олинта и Софронии.

Трагедия близилась к концу, и тут венский «дополнитель драмы» Рошман, «по всей видимости, завершил сюжет совершенно иначе, чем это думал сделать Кронегк. Смерть всего лучше разрешает любую путаницу, — замечал Лессинг, — поэтому у него умирают оба героя, и Олинт и Софрония».

Кронегк успел написать лишь четыре акта. Пятый принадлежит Рошману. И хотя сюжет пьесы основан на эпизоде из поэмы Тассо «Освобожденный Иерусалим» и там оба героя остаются в живых, Рошман кончает пьесу Кронегка их гибелью. Почему? Да потому, иронично пояснял Лессинг, что «пятый акт — это какая-то злостная ужасная зараза, сводящая в могилу многих, кому четыре первых акта сулили гораздо более долгую жизнь».

Декорации спектакля, специально созданные художником Розенбергом, приглашенным в Гамбургский театр из Берлина, отличались вкусом и богатством. Роскошь сценической обстановки, которую по достоинству оценили зрители, говорила о значительных средствах, имевшихся в распоряжении новой дирекции. И хотя в целом пьеса была посредственной, сыграли ее хорошо. Об этом свидетельствовал прием, который спектакль встретил у публики. Она осталась довольна увиденным — мнение большинства, очевидно интуитивно, совпало с формулой Лессинга, представлявшейся критику единственно возможной и разумной, когда речь шла об оценке исполнения: «Надобно быть довольным представлением пьесы, если из четырех или пяти актеров некоторые играли превосходно, а другие хорошо». Тому же, кого «игра иного начинающего или подставного актера во второстепенных ролях так не удовлетворяет, что он морщит нос и на всю пьесу», Лессинг советовал ехать в Утопию и ходить там «в

безукоризненные театры, где каждый ламповщик Гаррик».

Что и говорить, в Гамбургском национальном театре не только «каждый ламповщик», но и большинство ведущих артистов не могли соперничать с прославленным британцем. Лишь одного из всех соотечественники величали «немецким Гарриком». Им был Конрад Экгоф.

В первом спектакле Национальной сцепы он играл Эвандра, отца Олинта, который фактически является наперсником героя. Этот актер, умевший создавать любой образ, отлично играл даже самую, казалось бы, незначительную роль. Лессинг почитал в нем великого артиста и искренне жалел, что публика не может «видеть его в одно и то же время во всех остальных ролях». Трагедия Кронегка изобиловала нравственными сентенциями. Однако эти назидания, признанные Лессингом заслугой пьесы, представали в форме скучных тирад, к которым «прибегает поэт в трудных случаях». Их было немало в «Олинте и Софронии», но Экгоф умел все произносить с таким достоинством и задушевностью, что даже самые избитые истины получали «у него новизну и значение, самая сухая материя — занимательность и жизнь».

Впечатление от роли, исполненной корифеем отечественной сцены, было велико. Всем, что есть назидательного в спектакле, зрители, по мнению Лессинга, «исключительно обязаны игре Экгофа», художника, который не только «воспроизводит прекрасное, но сам создает его».

Публике запомнилось также отличное воплощение роли Клоринды Софи Фридерикой Гензель. Наиболее впечатляющей являлась сцена, когда Клоринда признается Олинту в своем чувстве.

Другие исполнители «Олинта и Софронии», партнеры Экгофа и Гензель, не оставили у зрителей сильного впечатления. Но не только оттого, что данные их были меньшими, чем дарования корифеев. Роль их ограничивалась усилиями затушевать просчеты пьесы. Потому неудивительно, что «лучший из них может являться не иначе как в сомнительном виде». Признавая все же эти попытки похвальными, Лессинг снимал с актеров ответственность за досаду публики, вызванную ошибками автора. Хотя не укорял и зрителей, недостаточно хорошо настроенных, чтобы отдать актерам «всю заслуженную ими справедливость».

Спектакль, открывшийся широковещательным «Прологом», завершился «Эпилогом», произнесенным Софи Фридерикой Гензель. В нем содержалось одно из главных нравоучений «Олинта и Софронии». Кончался «Эпилог», как в старину, обращением к присутствующим с просьбой о снисхождении:

«От вас же, о друзья, мы одобренья ждем;
Свои погрешности мы сами сознаем,
Но снисхождение наш путь вперед направит
И высшей похвалы упрек искать заставит.
Искусству мы тому едва кладем почин,
Где Кинов тысячи, а Гаррик лишь один.
Мы трудное должны преодолеть начало,
И — но лишь вам судить, молчать же — нам пристало».

Этот «Эпилог», написанный, как считали, Лёвеном и завершивший основной спектакль, сменила одноактная комедия Леграна «Торжество прошлого времени». Она была одной из трех небольших пьес, объединенных под общим заголовком «Торжество времени» и поставленных автором на французской сцене в 1724 году. Повествующая о победе времени над красотой и молодостью, она звучала забавно. Ее комичные положения несколько рассеяли навеянную «Олинтом и Софронией» минорную настроенность зрителей.

Так легким, приятным «десертом» завершился этот первый вечер гамбургской Национальной сцены. Он вызвал много разноречивых суждений, склонявших все же чашу весов в пользу нового дела.

Вскоре друзья театра нетерпеливо поглощали строки первого, написанного Лессингом 1 мая 1767 года очерка-отчета, очерка-критики, взыскательно и доверительно оценивавшего начальные шаги нового детища гамбургцев. За ним последовали и другие его статьи, стремившиеся критически осмыслить ставившиеся на Генземаркт пьесы, а также то движение, которое претерпевало здесь искусство поэта и актера.

События, происходившие в Гамбурге, не остались без внимания тех, кто считал театр не местом пустого времяпрепровождения, а мощным средством, способным нарушить дремоту национального самосознания, создать предпосылки для объединения расчлененной на мелкие княжества страны, способствовать просвещению и воспитанию ее народа. Начинание Лёвена и Лессинга вызвало понимание и интерес не только в Германии, но и в соседней Дании. Гельферих Петер Штурц, друг критика Герстенберга и поэта Клопштока, жил в те годы в Копенгагене. Познакомившись с Лессингом, он предложил поставить в Гамбурге написанную им трагедию «Юлия». Автор подчеркивал, что считает Гамбургский национальный театр тем воспитательным домом, которому

бестрепетно вручает свое «дитя». С радостью воспринял Штурц изменения, намечавшиеся в репертуаре новой сцены. Поэтому стремился к сотрудничеству с Театром на Генземаркт, трижды показавшим публике его пьесу под несколько измененным названием — «Юлия и Бельмонт» — в том же, 1767 году.

Но прежде, чем это случилось, Штурц обнародовал свое «Письмо о немецком театре к друзьям и защитникам его в Гамбурге». Там говорилось, что эпоха подражания французским классицистским образцам осталась позади, а посредственным иностранным пьесам, закабалившим вкус немецкой публики, не должно быть места на новой сцене. Штурц решительно восстал против иноземного рабства, в котором прозябал немецкий театр. «Как можем мы ждать появления собственного театра, если вечно переводим, а наши актеры должны живописать чужие нравы немецкой кистью? Когда же наконец мы решимся быть тем, что мы есть?» — горько вопрошал он.

Разве не вправе мы гордиться хотя бы двумя-тремя трагедиями, говорилось далее. Думается, мы, немцы, меньше грешим против музы трагедии, чем французы, потому что наша драматургия свободна от ига того принятого благоприличия, на которое тщетно пытались ополчаться возвышенный Корнель, нежный Расин и трогательный Вольтер. У нас нет еще партера, который лишается чувств при виде крови и потому заклинает героев умирать за кулисами, а римлян и греков — вести себя так, словно они живут в наше время, утверждал Штурц. Нас ничто не вынуждает подменять действие холодным повествованием, страдания — их описанием, а трагический диалог превращать в беседу, полную патетического звучания.

В своем письме Штурц критикует драматургию Х.-Ф. Вейссе. Этому плодовитому и популярному в те годы автору принадлежало много трагедий, комедий, а также зингшпилей — наиболее известным из которых был «Черт на свободе» — и опер, созданных им совместно с композитором И.-А. Гиллером.

Уже в молодые годы сблизившись с Лессингом, Вейссе много времени посвящал театру. Его заботила судьба отечественной сцены. Стиль и построение трагедий Вейссе несколько напоминали манеру Расина. Но одновременно автор старался использовать тематику и некоторые приемы английской драмы, и в первую очередь — Шекспира, хотя и отвергал пьесы великого британца, которые считал порождением дурного вкуса. Будучи во многом эпигоном французских трагических поэтов, Вейссе, однако, восставал против классицистского педантизма своего соотечественника Готшеда.

Вейссе был типичным представителем переходного периода

немецкой драматургии. Объединяя пафос французской трагедии с сентиментальностью и буржуазностью английской драмы, он создавал пьесы, нравившиеся бюргерской публике.

Лессинг, охотно признававший достоинства комедии Вейссе «Амалия», которую знатоки объявили лучшей комедией этого автора, отвергал поэтику его трагедии «Ричард III». Характеризуя «Ричарда III» как «одну из самых замечательных наших пьес», в которой «много прекрасных мест», Лессинг резко отзывался о ее герое: «Ричард III, каким изобразил его Вейссе, бесспорно, величайшее и гнуснейшее чудовище, какое когда-либо появлялось на сцене».

Порицая драматургию Вейссе, Штурц подчеркивал: его заботит сохранение оригинального характера соотечественников. Поэтому он противник тенденции Вейссе вводить в немецкую драматургию смесь английских нравов и французской декламация. Штурц предлагал черпать сюжеты трагедий в национальной истории средних веков и позднейших времен. Что касается героев — ими могут быть люди различных сословий; высокие чувства — не монополия избранных.

Решительность Штурца не распространилась, однако, на изгнание из драмы единства места, времени и действия. Он сохранил их не только в теории, но и в собственной практике, например в трагедии «Юлия». Но при этом пьесы его все же свидетельствовали об ориентации на прогрессивную драматургию Э. Шлегеля и Лессинга, на ее реалистический характер.

Штурц и Лессинг были не единственными, кто подверг серьезной критике компромиссные пьесы Вейссе. Двумя годами ранее это сделал Герстенберг. Он осуществил перевод трагедии Ф. Бомонта и Дж. Флетчера «Невеста» и сопроводил его критическим письмом в адрес Вейссе, где пытался также наметить новые принципы теории драмы. Ссылаясь на опыт английского театра эпохи Возрождения, Герстенберг утверждал, что истинно поэтичной и правдивой может быть лишь драма, обращенная непосредственно к сердцу, а не к холодному рассудку зрителя. Пьеса только в том случае захватит публику, если увлекательность действия станет нарастать и зал погрузится в бездну страстей поэта. Герстенберг решительно призывал и автора и актеров изображать действие и чувства так, словно их создала сама природа.

Такой представала немецкая, и в частности гамбургская, театральная действительность, в которой судьба судила Шрёдеру одолевать крутые ступени творческого пути.

В феврале 1768 года покинув труппу Курца-Бернардона,

Шрёдер вернулся на Гамбургскую сцену. То было время, когда Национальный театр, испытывая большие трудности, быстро приближался к рубежу, грозившему прервать трудный, плохо удавшийся эксперимент, затеянный горсткой энтузиастов. С болью и горечью писал Лессинг в последнем выпуске «Гамбургской драматургии»: «Сладостная мечта основать национальный театр здесь, в Гамбурге, разлетелась в прах, и, насколько я изучил здешний край, он именно такой, в котором подобная мечта осуществится очень поздно». И Лессинг, определяя истинные причины неудач Гамбургской сцены, завершает свое раздумье скорбным восклицанием: «Пришла же в голову наивная мысль основать для немцев национальный театр, в то время как мы, немцы, не являемся еще нацией!»

Радужная надежда Лёвена на духовную и материальную щедрость гамбургских негоциантов, поддержка которых помогла бы идейному и художественному расцвету местной сцены, пробуждению и консолидации национальных чувств, оказалась призрачной. Владеющие солидными прибылями и капиталами, добытыми торговлей с купцами иноземных государств, состоятельные жители Гамбурга менее всего ощущали свою связь с исконными немецкими землями, жизнью страны, и мысль о национальном самосознании едва ли волновала их воображение.

Благоденствие Гамбурга, знаменитого в прошлом ганзейского порта, а ныне крупнейшего на Северном море торгового центра, как и века назад, зависело не столько от внутреннего экономического положения Германии, сколько от внешнеторговых операций. Наглядным доказательством их успеха являлись никогда не пустовавшие причалы, пакгаузы и биржа, занимавшая все помыслы местных воротил. Коммерческие сделки со своими соотечественниками давали незначительные возможности. Германские корабли составляли менее десятой доли торговой армады, ежегодно устремлявшейся в гамбургский порт. Зато визиты иностранных купцов сулили постоянную выгоду и быстрый рост личных капиталов. Давняя зависимость Гамбурга от благосклонности к нему заморских служителей Меркурия, а не коммерсантов страны собственной не способствовала укреплению национального самосознания бюргеров. Процветающие толстосумы не привыкли связывать благополучие, которым — в отличие от жителей соседних мелких княжеств — фортуна издавна наделила их, граждан вольного города, с судьбой родной земли. И это веками укоренившееся положение губительно сказывалось теперь на первой робкой попытке средствами театра объединить гражданские помыслы германцев, всколыхнуть их безмятежно дремлющее национальное

чувство.

В конце зимы приехав в Гамбург, Шрёдер быстро и легко вошел в спектакли. Обретя благодаря работе у Курца-Бернардона еще большую уверенность в амплуа комика, он продолжает играть слуг в пьесах немецких и иностранных. Но все это было лишь прелюдией к необычному образу его соотечественника — Юста в «Минне фон Барнхельм» Лессинга.

Экгоф, являвшийся блестящим интерпретатором многих ролей в спектаклях Гамбургского театра, разделял эстетические взгляды борца за национальное искусство Готхольда Эфраима Лессинга. Манера Экгофа как нельзя более отвечала требованиям, которые выдающийся просветитель-реалист предъявлял к актерскому мастерству. И именно он, этот «немецкий Гаррик» и «немецкий Лекен», постиг сложность воплощения образов, предложенных Лессингом-драматургом. Актер искал лаконичных, естественных и точных средств их интерпретации и считал, что «лишь немногие авторы задают актеру такую трудную задачу, как Лессинг». А говоря о значительности исполнения, которой способствует его драматургия, Экгоф открывал секрет завоевания ее: «Когда автор так глубоко погружается в море человеческих мыслей и страстей, тогда актер должен следовать за ним, пока он его не найдет. Это, конечно, трудно и сложно».

Но трудности, о которых предуведомлял Экгоф, он, выдающийся артист, сумел успешно одолеть. Это случилось трижды. Первые две победы были одержаны в Гамбургском национальном театре, где Экгоф сыграл сначала легкомысленного Меллефонта в «Мисс Саре Сампсон», а затем майора Тельгейма в «Минне фон Барнхельм». Что касается полковника Одоардо из «Эмилии Галотти», то свидетелем успеха актера стала публика придворной веймарской сцены. Именно здесь в 1772 году зрители увидели это главное достижение выдающегося истолкователя драматургии Лессинга. Берлинский критик Николаи восхищался исключительной силой и достоверностью образа, созданного артистом. Он высоко ценил искусство Экгофа, который, по его мнению, «отвергал всякую театральную мишуру декламации, выступающей на ходулях, и стремился быть верным природе». Николаи считал — это Экгоф «ввел в трагедию простой тон, равно присущий достоинству и нежности», и «первый ввел в комедию естественный, непринужденный разговорный тон, который господствует в обыденной жизни воспитанных людей».

Девятнадцатого июня, под свежим впечатлением от веймарского спектакля Экгофа, он писал в Берлин поэту К.-В. Рамлеру: «Во вторник вечером я смотрел „Эмилию Галотти“.

Одоардо играл Экгоф. Дорогой друг, я явился сюда во всеоружии своего предубеждения против этого великого человека… Но как был я ошеломлен этим подлинным Росцием. Насколько ниже его стоят все известные мне актеры». Такая оценка не была единственной. Когда, например, по настойчивой просьбе Николаи профессор И.-Я. Энгель — позднее директор Берлинского национального театра — посетит спектакль Экгофа, он, философ, не разделявший эстетику Лессинга, придет в восторг и убежденно скажет: «Чтобы понять глубину Эмилии, надо увидеть Экгофа в роли Одоардо».

Большие новые возможности давала исполнителям и предшествовавшая «Эмилии Галотти» комедия Лессинга, в которой предстал в Гамбурге Шрёдер. «Море человеческих мыслей и страстей» комедии «Минна фон Барнхельм», о которой поминал Экгоф, омывало конкретные, немецкие, берега. Поняв сочность и своеобразие характера человека из народа — слуги майора Тельгейма, Юста, — Шрёдер впервые представил такой привычный для подмостков образ лишенным буффонной легкости и штампов. Актер наделил его национальными чертами. Эта роль словно открывала широкие просторы подлинного мира, населенного людьми преимущественно «незначительными», но абсолютно достойными внимания. Лубочное представление о них актеров-ремесленников, цепко сохранявших живучие, укоренившиеся в театре трафареты, было весьма далеким от жизненной правды, от реальных условий, в которых в действительности обитали такие персонажи. Аркадские пастушки и пасторальные пастушки вместо крестьян, комичные слуги, либо нерасторопные увальни-глупцы, либо разбитные, оборотистые пройдохи, — вот привычный набор «людей из народа», кочевавший из одной пьесы в другую. Ну а ремесленник, если ему и случалось порой здесь мелькнуть, напоминал нечто среднее между первыми и вторыми. Все они были «народом вообще», людьми, о которых всерьез не давало себе труда думать подавляющее большинство драматургов, а соответственно и актеров.

Юст Лессинга из «Минны фон Барнхельм» не был ни гольдониевским Труффальдино, ни мольеровским Скапеном. В его характере отсутствовала занимательная театральная облегченность. Но Юст — не немец «вообще» и не просто слуга. Он в прошлом крестьянин, человек, чья судьба прочно связана с недавней Семилетней войной. Майор Тельгейм, денщиком которого Юст является, не только его хозяин. Это человек, с которым прожиты годы, пройдены трудные дороги войны. Солдатская участь сблизила их, так многое переживших вместе.

Потому социальное различие не препятствует известной простоте и человечности, установившейся в отношениях офицера и ординарца. И это — в жестокие времена воинской службы при Фридрихе II!

Человековедение, присущее Лессингу-драматургу, не осталось нераскрытым. Экгоф — Тельгейм и Шрёдер — Юст хотя и в разных спектаклях, но одинаково убедительно показали, что правильно поняли гуманный замысел автора и высветили подспудные, но такие важные особенности характеров своих героев. Тельгейм Экгофа не был лишь вымуштрованным на плацу офицером, а Юст Шрёдера — привычным слугой при барине. Это был тот счастливый случай, когда большая драматургия, попав в руки больших актеров, вскрывает всю неоднозначность человеческих отношений, способную одержать верх даже над незыблемыми социальными условностями крепостнически-милитаристского строя фридриховских времен.

В пору, когда Шрёдер вернулся в Гамбургский театр, Лессинг опубликовал уже более восьмидесяти статей своей «Драматургии». Но в последующих очерках тщетно искать даже беглого упоминания имени молодого актера Фридриха Шрёдера. И совсем не потому, что искусство его не стоило еще внимания и не заслуживало разбора в одной из более чем двадцати финальных статей завершившегося в апреле 1768 года интересного труда. Причина здесь другая.

Лессинг не охладел к живому искусству сцены, не перестал изучать его и сейчас. Слишком много отдано было театру, чтобы отвернуться от его практики, перспектив и задач, тесно связанных с освоением просветительской драматургии. Взыскательный к себе, Лессинг не мог, однако, не признать здесь собственных заслуг. Не случайно он писал: «Каждый вправе хвалиться своим трудолюбием: я полагаю, что изучил драматическое искусство, и изучил основательнее двадцати человек, посвятивших себя ему». И все же в столь важном для Лессинга труде, как «Гамбургская драматургия», имена актеров местной труппы, начиная с двадцатых выпусков, отсутствовали.

Причиной стала критика — хотя и осторожная — выступления премьерши труппы Фридерики Гензель, которую позволил себе Лессинг. В двадцатом очерке от 7 июля 1767 года, говоря о представлении французской «слезной комедии» «Сения» Франсуазы де Граффиньи, автор заметил, что мастерство Гензель, игравшей героиню пьесы, молодую воспитанницу почтенного Доримона, гораздо выше выбранной ею роли, но он сам, однако, не желал бы «выполнять всего того, что не может выполнять превосходно». Эта фраза критика намекала на властные

притязания Гензель, захватывавшей любые, в том числе неподходящие ей роли, только бы прослыть единственной «звездой». Не терпящая успеха соперниц, Гензель забирала все эффектные роли, хотя многие из них не отвечали ее данным. Однако говорить о том вслух не смели. Нарушив неписаный закон, Лессинг вызвал бурю негодования премьерши. Чтобы подобное не повторилось, критик твердо решил не разбирать игру актеров. Свое намерение Лессинг выполнил. Вот почему дальнейшие три четверти очерков «Гамбургской драматургии» лишены его ценных размышлений об искусстве отечественных исполнителей. Лессингу, активно и плодотворно интересовавшемуся всем, что касалось сцены, выполнить это было нелегко. И все же, боясь подвергнуть жизнь Гамбургской сцены лишним осложнениям, Лессинг вынужден был поступить именно так.

Скандал «оскорбленной» Фридерикой Гензель был подготовлен давно. Уже в самом начале работы Лессинга в Гамбурге актриса всячески дискредитировала его как критика. Она и ее приверженцы не уставали распускать всевозможные злоумышленные слухи. Один из них, например, гласил, что Лессинг по-настоящему не знает спектаклей, о которых пишет: почти все время он проводит в буфете и лишь изредка заглядывает на сцену сквозь щель приоткрытой двери партера. Эта и другие подобные небылицы сочинялись не случайно. Актеры — и первая из них Фридерика Гензель — считали, что Лессинг, получающий жалованье от театра, призван восхвалять все постановки и всех актеров. А убедившись, что он критик, чуждый компромиссов, разочаровались и осердились, так как не находили в его рецензиях дифирамбов в свою честь, на появление которых рассчитывали. Вот тут-то версия Гензель о нерадивости Лессинга-критика многим из труппы пригодилась.

В Гамбургском национальном театре имелись, конечно, артисты, достойные серьезного разговора и поддержки. Но анализ их игры именно потому и не появлялся в отзывах Лессинга. Пример — талантливая Сусанна Мёкур, особенно восхищавшая исполнением субреток и жеманниц и превосходившая в том «универсальную» мадам Гензель. Зная коварство гамбургской премьерши, Мёкур сразу же просила Лессинга не разбирать роли, которые играет. Сусанна имела на то основания, и критик не пренебрег ее просьбой. А потому в эссе «Гамбургской драматургии» нет не только оценки игры этой интересной актрисы, но даже ее имени.

С каждым днем разочарование труппы в руководителе нового театра заметно росло. Началось же все просто: после первых

репетиций актеры быстро поняли, что директор труппы, литератор Лёвен, не помощник им в делах творческих. Комедианты же привыкли, что с художественными трудностями способен справиться тот, кто сам прошел горнило сцены. Именно он, опытный в театральном деле, смел указывать на просчеты, учить, распекать и подбадривать, именно он должен был служить примером на подмостках и в жизни. Лишь такой руководитель достоин стоять во главе, лишь такого соглашались признать лидером вообще, а новой сцены особенно.

Но сейчас даже крупнейшие корифеи Экгоф и Аккерман, их творчество попали в зависимость от несведущего в актерстве Лёвена и, что того хуже, двенадцати бюргеров, вершивших судьбу нового дела. Помыслы же главного из них, Абеля Зейлера, занимала карьера его фаворитки, честолюбивой Фридерики Гензель. Мечтая о единовластии, работе без принципала, Лёвен не учел своей сценической неопытности, забыл о меценатах, их материальной силе и общественном воздействии. И, отвергнутый актерами, вынужден был исподволь стать ординарным распорядителем, подчиненным воле и вкусам богатых бюргеров.

Такой ли уж чрезмерной была претензия гамбургских лицедеев к Лёвену — художественному наставнику труппы? Много лет спустя, обсуждая подобные казусы, Шрёдер безоговорочно разделит мнение актеров. Он решительно отвергнет тип театрального руководителя, лишенного собственного творческого опыта и непререкаемого авторитета, добытого отличным владением актерским ремеслом. Не лишая художника права на творческие ошибки, неудачу поиска, Шрёдер никому не прощал просчетов, идущих от самомнения и слабости в искусстве. Авторитет директора, считал он, должен быть абсолютным. Это — вывод из многолетней практики человека, которому рано и надолго довелось взять театральный штурвал в свои руки. И потому веско звучал его вывод. «Не знаю, — сказал однажды Шрёдер, — как можно быть директором, если этого не умеешь. Если бы такой директор высказал мне как актеру порицание за ошибку, я законно ответил бы ему: „Осел, вчера ты сам допустил ту же ошибку“. И думаю, имел бы на это право».

Однако кроме непосредственного повода — случая с Гензель — у Лессинга были и другие, куда более серьезные причины, заставившие его отказаться от критики актеров. Разъясняя задачи листков «Гамбургской драматургии», как он их понимает, Лессинг подчеркивал, что «они должны были сопровождать каждый шаг, который будет делать *здесь* искусство как поэта, так и актера». В последнем выпуске своих эссе автор откровенно признается: «… последняя половина задачи вскоре стала тяготить меня». И далее

объясняет почему: «У нас есть актеры, но нет сценического искусства. Если когда-либо и было подобное искусство, то теперь его больше нет: оно погибло, и его приходится создавать совершенно заново. Пошлой болтовни о нем найдется достаточно на разных языках, но особых правил, всеми признанных, составленных ясно и точно, которыми следует руководствоваться при одобрении или порицании актера в каждом отдельном случае, я знаю разве два или три. Вот почему все суждения об этом предмете всегда так неопределенны и двусмысленны, и немудрено, если актер, у которого за душой нет ничего, кроме удачной рутины, считает эти суждения крайне оскорбительными для себя. Похвал для него всегда оказывается мало, а порицание он находит слишком строгим. Часто он даже и не знает, похвалили его или побранили. Вообще уже давно замечено, что щекотливость артистов в отношении критики возрастает в той мере, в какой уменьшается количество, твердость и ясность основных положений их искусства».

Эти тревожные слова принадлежали человеку, всерьез озабоченному состоянием дел не только собственной, немецкой, сцены, но и признанных, более преуспевших сцен соседних европейских стран. Лессинг давно уже искал возможности обнаружить серьезно обоснованные законы актерской практики и критерии их научной оценки.

Гамбургский национальный театр с первых же месяцев своей жизни испытывал значительные сложности, истинную опасность которых неспособен был распознать даже Лессинг. Свидетель неурядиц и распрей, изначально подрывавших неокрепшие устои нового дела, он 22 мая 1767 года пишет брату Карлу: «С нашим театром творятся дела, которые мне не по душе. Антрепренеры вздорят друг с другом, и никто не может понять, кто же, собственно, повар, а кто слуга». Финансовый фундамент театра оказался также шатким — купец Абель Зейлер, основной меценат, субсидировавший новую сцену, стремительно приближался к банкротству.

В этих условиях экспериментировать с репертуаром было заведомо невозможно. И произведения Шекспира становились опасными вдвойне: публика, не готовая воспринимать их, могла, разочаровавшись, навсегда отвернуться от детища Лёвена. Жаждавшая привычных зрелищ, она и без того трудно мирилась с высоким художественным уровнем репертуара Гамбургской национальной сцены и все громче вздыхала об арлекинадах и балете, от которых та поначалу решительно отказалась. Зрители роптали, тем более, что в городе продолжали выступать французы, игравшие веселые музыкальные представления и

фарсы, до которых так охочи были бюргеры. Слыша нарастающий шум недовольства, руководители Национальной сцены осенью 1767 года вернули на свои подмостки балет и поссы. Возросший при этом прилив сборов вскоре отхлынул, и теперь окончательно.

В октябре 1767 года финансовое положение театра стало критическим. И тогда директор нарушил одно из принципиальных условий жизни новой сцены: оставив стационар, труппа отправилась на гастроли в Ганновер. Выступления там были крайней, вынужденной мерой. Экономические трудности, гнавшие труппы различных принципалов из города в город, не обошли стороной и театр Лёвена.

Готовя очередной спектакль, актеры все реже прислушивались теперь к советам директора. Окончательно убедившись в слабости своего творческого руководителя, они все больше группировались вокруг Экгофа, художественный авторитет которого для любого из них оставался непререкаемым.

Труппа Лёвена пробыла в Ганновере с 4 декабря 1767-го по 13 мая следующего года. Опасаясь, что гамбургская публика за месяцы отсутствия актеров Национальной сцены забудет их, Лессинг, не покинувший город на Альстере, во все время гастролей продолжал писать и публиковать статьи «Гамбургской драматургии». Этим он хотел замедлить охлаждение зрителей, неизбежное при разлуке. По, лишенные рецензентской злободневности, страницы журнала Лессинга, все более заполнявшиеся его эстетически-философскими размышлениями, вызывали неодобрение гамбургцев. В письме к Николаи от 2 февраля 1768 года Лессинг жалуется, что вынужден теперь «выискивать темы», чтобы растянуть свой «труд до возвращения в Гамбург Национального театра». Сейчас, когда в городе появилась «французская комедия и французская оперетка», а «завтра здесь начинает свои гастроли опера-буффа», задача его еще более осложнилась. Все это вынуждало Лессинга работать напряженно. Но работа эта радости не приносила. По собственному признанию критика, усилия его сводились лишь к тому, чтобы «толочь воду в ступе».

Вернувшись весной 1768 года в родные стены, труппа почувствовала откровенное равнодушие публики, свидетельств которого было немало. Попытки снова приучить к себе отвыкшего зрителя ни к чему не привели. Шумные толпы вечерами отправлялись к французам, на сцене которых царило беззаботное веселье. Здесь не надо было думать, нервно комкать повлажневшие платки, погружаться в повседневность. Бездумный смех и завораживающие блестки театральной мишуры большинство без утайки предпочло размышлениям о сложности

бытия, рождаемым содержанием просветительской драмы. Эта новая, чуждая еще массе страница литературы, сцены была ею поспешно и грубо отринута.

К этому времени финансовые дела Гамбургского национального театра окончательно зашли в тупик. Убытки и долги стали столь велики, что дирекция не могла оплачивать Аккерману аренду помещения. Лёвену нечем было рассчитываться с актерами. Даже гордость труппы Экгоф получал теперь гонорар театральными билетами, которые распространяли на площадях и улицах привлеченные для этого посредники.

Существовать так дальше было невозможно. В ноябре 1768 года, показав последнее представление — трагедию Христиана Вейссе «Эдуард III» и «Матросский балет», — Гамбургский национальный театр закрылся.

Лёвен не стал дожидаться его кончины. Он покинул театр еще в пору агонии. В письме к профессору Х.-А. Клоцу 29 декабря 1768 года Лёвен сообщал, что «господин Лессинг также освободился от всех своих театральных обязательств». Освободился. Однако гамбургский эксперимент нанос Лессингу не только моральные раны, но и материальный урон. Стремясь сделать литераторов идейно и финансово независимыми от издателей и книгопродавцев, Лессинг вместе со своим другом Боде открыл типографию и книжную торговлю. Предприятие их не увенчалось успехом — на то было много причин. И вот уже Лессинг лишается всех своих и так незначительных средств. Кредиторы настойчиво осаждают писателя. Спеша рассчитаться с долгами, Лессинг теряет единственно ценное, что имел, — свою библиотеку. Прекрасно подобранную, приобретенную в период жизни его в Бреславле, ее продают за гроши, лишь бы удовлетворить решительно действующих кредиторов.

Итак, Гамбургского национального театра более не существовало. Потерпев крупное финансовое поражение, купцы Зейлер и Бубберс, опекавшие прежде этот театр, решили, что выгоднее будет снова передать дирекцию Аккерману. Здание на Генземаркт и административные функции вернулись к старому принципалу. Он возглавил труппу и в конце октября отправился с нею в Ганновер. Аккерман выбрал этот город потому, что гамбургские актеры играли здесь предыдущей зимой, имели большой успех и делали хорошие сборы.

Расчет нового директора оправдался: труппа и на этот раз имела успех. Актеры любили играть в Ганновере, считали его приятным местом гастролей. Объяснялось это просто: жители города любили театр, знали в нем толк и, по мнению комедиантов, отдавали «полную справедливость истинно

талантливым артистам».

Проработав здесь несколько месяцев, труппа рассталась с Ганновером: к тому времени Аккерман получил очень выгодное приглашение в Брауншвейг. Однако не все тронулись в путь — Фридерика Гензель и несколько незначительных актеров не последовали за ними. Шрёдер, его отчим, мать и сестры Шарлотта и Доротея, а также вся основная часть труппы перебралась в Брауншвейг.

Местный двор принял спектакли гамбургцев очень радушно. Публика была довольна их выступлениями, потому что давно не видела в своем городе порядочного немецкого театра. Здесь играла французская труппа, по, несмотря на прекрасное исполнение, она не очень нравилась зрителям.

Шрёдер много помогал теперь отчиму. Он работал с актерами, готовил новые постановки. Представления начались в помещении, где прежде играл театр итальянца Николини. Аккерман был доволен — по вечерам толпы зрителей спешили в его театр. Огромный успех приносил щедрые сборы. Дальнейшие перспективы казались отменными. Но внутренние раздоры между актерами, их недовольство скупостью директора подтачивали прочность антрепризы.

Именно в эту пору в Брауншвейге появился Абель Зейлер, Фридерика Гензель, теперь его законная супруга, давно лелеяла мысль создать труппу, которой тот бы руководил. Правда, речь шла уже не о пребывании в Гамбурге, а в Ганновере, где Зейлеру удалось получить привилегию на содержание придворного театра и значительные льготы. Так, двор давал ему пособие в тысячу талеров, а также разрешал бесплатно пользоваться зданием, гардеробом и оркестром местного театра. Зейлер получил к тому же позволение давать представления во всех городах курфюршества, кроме Гёттингена.

Новый ганноверский директор прибыл в Брауншвейг с одной целью — сманить некоторых аккермановских актеров. Гензель надеялась, что еще часть актеров бывшего театра Лёвена захочет работать с ней. Но будущей труппе нужен был авторитетный, испытанный лидер. И Гензель приложила немало стараний, чтобы им стал Конрад Экгоф. Актриса хорошо знала масштаб роли Экгофа в жизни местного театра, безграничное уважение, которым он пользовался у коллег, знала, какую неоценимую пользу принесет его сотрудничество новой ганноверской антрепризе.

Экгофа отличал от всех не просто уровень профессионализма. Он был явлением, личностью в искусстве и, что не менее важно, не жалел труда на общее актерское дело. Не

только новички, но люди, не один год игравшие на подмостках, с благодарностью принимали его советы. Экгоф был терпелив, методичен, пунктуален, и анализ, которому он подвергал пьесу, роль, мизансцену, его указания актерам воспринимались всеми как высшая школа мастерства. Не случайно требовательный критик Николаи писал об Экгофе и его заслугах: «Этот великий человек полностью преобразовал Гамбургский театр, привлек в него значительное количество превосходных актеров. Это дало Гамбургской сцене огромные преимущества перед другими сценами Германии».

Гензель много и охотно играла с Экгофом, ценила в нем отличного, чуткого партнера. Но не только это нравилось актрисе — для антрепризы Зейлера Экгоф мог стать лучшей рекламой. Прославленный актер не сразу, но принял ангажемент Зейлера. Еще несколько лучших артистов, недовольные Аккерманом, тотчас заключили выгодные контракты с Зейлером, который и мечтать не смел о подобном прекрасном наборе актеров. Срок их договора с Аккерманом подходил к концу. Вскоре Экгоф, Брандес с женой и другие ведущие гамбургские актеры простились с Брауншвейгом и уехали с Зейлером в Ганновер.

Аккерман, лишившийся наиболее значительной части своей труппы, оказался в крайне тяжелом положении. Надо было приложить немало усилий, чтобы сохранить антрепризу, не подорвать интереса к спектаклям сильно поредевшей труппы. Шрёдер, его сестры и сам Аккерман работали, не жалея сил.

Так неожиданно трудно завершилось пребывание Шрёдера и его театральной семьи в Брауншвейге.

# Глава 8
# ПЕРВАЯ АНТРЕПРИЗА

Тысяча семьсот семьдесят первый год стал переломным в биографии Шрёдера. 13 ноября умер Аккерман, и к пасынку перешла его антреприза. Однако официально это случилось не сразу. Не только близкие друзья театра, но и Софи Шрёдер сомневалась, сможет ли молодой, к тому же предпочитающий хореографию актер, человек с трудным характером, продолжить и возглавить дело ушедшего принципала; хватит ли у вчерашнего отчаянного строптивца умения, воли и мудрости, чтобы надежно править осиротевшими комедиантами.

И все же вдова Аккермана рискнула. С лета 1772 года Фридрих Людвиг Шрёдер стал вторым руководителем труппы. Теперь на афише значились имена двух директоров — мадам Аккерман и ее сына. Софи — как прежде и ряд лет затем — продолжала распоряжаться финансами и хозяйством театра. Шрёдер же унаследовал от отчима бремя художественных забот. В двадцать семь лет он стал принципалом одной из известных немецких трупп. Советы матери, особенно в первые годы новой работы, были ему хорошей поддержкой. Большой опыт этой умной, способной, много испытавшей на своем веку женщины помогал сыну быстрее, основательнее овладеть непривычным амплуа — сделаться достойным руководителем театра.

С первых же дней Шрёдер горячо принялся за работу. Вскоре в его характере отчетливо высветились черты, быстро принесшие ему уважение и комедиантов и зрителей. Тяжесть принятой на себя ответственности поддерживала в принципале стойкое беспокойство за судьбу коллег, за будущее доверенного ему дела. Любознательный, вдумчивый, Шрёдер сразу взялся за главное — репертуар труппы. Он хочет видеть на своей сцене драматургию содержательную, современно звучащую, настойчиво ищет художественные средства, способные полнее раскрыть идеи, волнующие зрителей. Шрёдер много читает, постоянно общается с учеными, юристами, купцами, с людьми, искренне заинтересованными в успешной судьбе его сцены, усилия которой нацелены на то, чтобы проторить магистральный путь отечественного театра.

С начала 1770-х годов деятельность труппы покойного Аккермана все более привлекала внимание многих прогрессивных гамбургцев. Они-то и составили круг знатоков, мнением которых дорожил не только Шрёдер, но и публика, заполнявшая партер и

ярусы здания на Генземаркт. Вечерами эти друзья сцены всегда сидели в первых рядах, и зрители, наблюдая их реакцию, учились одобрять достойное и отвергать плохое.

Главное слово во всем принадлежало другу и советчику молодого Шрёдера — Христиану Боде, редактору крупнейшей городской газеты «Гамбургский корреспондент». Выходец из бедной брауншвейгской семьи, Боде сам заботился о своем образовании. Он изучил иностранные языки и был не просто хорошим музыкантом, но проявил дар композитора. С 1757 года Боде жил в Гамбурге, преподавал языки и музыку. Волевой, трудолюбивый, он сделался отличным переводчиком. Выгодные браки — а Боде был женат дважды и оба раза на богатых женщинах — принесли ему достаток, позволили стать издателем и открыть торговлю книгами. Боде дружил со многими выдающимися современниками. Одним из наиболее прославленных среди них был живший тогда в Гамбурге крупнейший немецкий поэт Клопшток.

Проявлявший большой интерес к театру, Боде сделался не только постоянным зрителем спектаклей сцены на Генземаркт, но и добровольным помощником Шрёдера. Теперь в комнате директора труппы, где из вечера в вечер собирались его ближайшие друзья, неизменно высилась крупная, полная фигура Боде. Господин редактор рассказывал собравшимся о новых пьесах, переводах, изданиях и особенно о том, что могло способствовать развитию искусства местной сцены, а следовательно, и отечественного театра. Вскоре Боде сделался, по существу, доброхотным драматургом — заведующим литературной частью — Гамбургского театра. Его суждения, советы, пожелания, как и его переводы, стали серьезной опорой для молодого принципала.

Боде быстро стал звеном, соединившим Театр на Генземаркт, круг эрудированных почитателей сценического искусства с наиболее известными писателями и идеологами своего времени — Лессингом, Гердером, Гёте и многими другими. Кроме Шрёдера в среду передовой интеллигенции и просвещенного купечества был вхож единственный, наиболее образованный актер гамбургской труппы — Франц Брокман.

Приветствовавший артистов, стремившихся расширить свои познания, Шрёдер и тут показывал пример коллегам. Директор не ограничивался изучением истории, литературы, языков, музыки. Его привлекали науки, на первый взгляд далекие от театра: психология, математика, механика, экономика. Но вдумаемся: так ли случайны предметы, занимавшие внимание Шрёдера? Даже простой перечень их подтверждает продуманный подбор

дисциплин, без знания которых нет хорошего руководителя сцены.

Усилия Шрёдера и его друзей в 1771–1774 годы открывали, по мнению знатоков, идеальную возможность основания в Гамбурге своеобразной театральной академии. Ее отдаленным прообразом служил пример Экгофа, организовавшего в 1753 году в Шверине Академию Шёнемановского общества. Короткая жизнь этого детища признанного корифея не изгладила из памяти людей искусства полезность такого начинания — Академия укрепляла художественные и эстетические принципы немецкого театра. И Шрёдер, обратившийся к методам Экгофа — чтению, обсуждению актерами новых пьес и многому другому, — словно принял прерванную эстафету, чтобы, добившись профессионального совершенствования отечественного искусства, его крепкой реалистической устремленности, развить и упрочить достоинства германской Мельпомены.

Боде был человеком, связавшим театр Шрёдера с течением «Бури и натиска». Это он издал сборник «О немецком характере и искусстве» со статьей Гердера о Шекспире — программным документом штюрмеров. Не без его влияния группа прогрессивных друзей сцены, объединенных практикой шрёдеровской труппы, стала активным ядром «бурных гениев» в театре Северной Германии. Правда, круг этих лиц был невелик, но все же способствовал вниманию к штюрмерской драматургии первой половины 1770-х годов.

К сожалению, на пути таких благотворных попыток встала естественная преграда: широкая публика не была готова воспринимать произведения штюрмеров, новизна их пугала зал. Отлив же зрителей лишал театр средств, а следовательно, возможности репертуарных и постановочных исканий. Получалось, что прогрессивное желание Шрёдера — знакомить бюргеров с передовой отечественной драматургией — наталкивалось на прочный барьер, которым невозможно было пренебречь. Но Шрёдер не отказывался от начатого. Последовательно, неторопливо вводил он на сцену произведения, новая идейная и художественная направленность которых, горячо поддерживаемая знатоками, нередко продолжала оставлять их непопулярными, далекими для большинства рядовых зрителей.

Христиан Боде не только следил за всеми отечественными новинками литературы, но, как и Лессинг, знакомился с наиболее значительными пьесами и теоретическими работами о театре, появлявшимися за рубежом. Англия и особенно Франция, где буржуазная драма начиная с середины XVIII века находила все большее развитие, не могли не занимать внимания культурных

кругов крепнущего немецкого бюргерства. Почти четверть века назад Лессинг перевел едва появившийся интересный трактат Франческо Риккобони об актерском искусстве, а в 1760 году поспешил познакомить соотечественников с «Побочным сыном» и «Отцом семейства» Дени Дидро, драматическими произведениями, так нашумевшими в Париже. В изданную им книгу переводов «Театр господина Дидро» включены были также рассуждения Дидро о драме, предпосланные этим пьесам, положившим начало французской мещанской драме. Новый жанр, основательно испытанный на подмостках театров Лондона и Парижа, пришел на сцены берегов Рейна и Эльбы и стал здесь закрепляться.

Тем внимательнее наблюдали немецкие деятели театра и литературы за дальнейшим развитием этого жанра-пришельца в странах, где он возник и продолжал завоевывать прочные позиции. Мысль о необходимости обновления репертуара германской профессиональной сцены носилась в воздухе. А потому естествен интерес, который проявляли передовые круги Германии к борьбе Дени Дидро и Луи-Себастьяна Мерсье за создание и упрочение демократического театра — рупора идей третьего сословия — в соседней Франции.

Прогрессивные деятели Германии ощущали насущную необходимость плодотворных перемен, в результате которых бюргерство, просвещенное и вдохновленное передовым театром, смогло бы в полную силу осознать свою историческую миссию. Аристократические герои трагедий Корнеля, Расина, как и просветителя-классициста Вольтера, были им далеки и чужды. Они жаждали новых пьес, пьес из сегодняшней жизни таких же, как они сами, бюргеров, и заметно охладевали к патетическим речам поднятых на котурны титулованных классицистских персонажей. Их не привлекал театр, который, по меткому определению французского руссоиста Мерсье, сводился только к говорильне, а узаконившиеся там знаменитые единства — «наши двадцать четыре часа» — нагромождают «целый ряд самых нелепых и странных нецелесообразностей». Этот надуманный призрак жизни, который, по словам Мерсье, «французы, по глупой привычке, боготворят под видом *хорошего вкуса*» и делают при этом вид, что «презирают все выросшее не на их литературном огороде», во второй половине XVIII века заметно выходил из моды не только по обоим берегам Сены, но и за правым берегом Рейна. Смешное уродство этих однообразных, искусственных пьес должно было, по мысли Мерсье, смениться «благотворными нововведениями, которые послужат на пользу правде, гению, на

пользу нравам и удовольствию нашей нации».

Существующая ныне трагедия, утверждал Мерсье, сменится другой трагедией, настоящей. И определение ее он приводит в написанном в 1773 году теоретическом трактате «О театре, или Новый опыт о драматическом искусстве», развивавшем положения двух трактатов Дидро — «О драматической поэзии» и «Парадокс об актере». «Это будет трагедия, которую услышат и которой овладеют все сословия граждан, — писал Мерсье, — которая будет иметь тесную связь с политическими событиями, которая заменит народу ораторскую трибуну и просветит народ, сообщив ему о его настоящих интересах и представив их ему в поражающих чертах, которая зажжет в его сердце пламенный патриотизм и заставит дорожить отчизной… Вот подлинная трагедия, которая немного была известна грекам; ее замечательные удары будут услышаны только в той стране, в которой дело свободы не будет задушено».

Мудрено ли, что сразу после появления этого вышедшего в Амстердаме трактата пресса дружно ополчилась на его отважного автора? Он выслушал «много грубой брани и ни одного довода» и подвергся почти что настоящему преследованию. Но Мерсье не сдался. Вместо ответа он продолжал развивать свои мысли и рассуждения, а излагал их еще решительней и резче. Позднее, в «Картинах Парижа», Мерсье с негодованием напишет:

«Мы окружены всевозможными науками, искусствами, все умножающимися чудесами человеческой ловкости; мы живем в столице, с народонаселением в девятьсот тысяч душ, — народонаселением, в котором поразительное неравенство состояний, разнообразие общественных положений, мнений, характеров образуют самые резкие, удивительные контрасты, и в то самое время, когда тысячи разнообразных личностей, каждая с присущими ей чертами характера, взывают к кисти наших художников и требуют от нас правды, — мы слепо отворачиваемся от живой натуры с резко выступающими, полными жизни и выразительными мышцами, чтобы рисовать *греческий* или *римский труп,* подкрашивать его мертвенно-бледные щеки, одевать окоченелое тело, ставить его на дрожащие ноги и придавать тусклым глазам, скованному языку, окоченевшим рукам — взгляд, язык и движения, годные только для подмостков наших балаганов. Какое злоупотребление чучелом!»

Отвергая слепое подражание классицизму, предпочтительное отношение к трагедийному жанру, писатель наиболее перспективной считает драму. Этот новый жанр, «происходящий от трагедии и комедии, взяв патетическое от одной и наивный

рисунок от другой, — писал Мерсье, — бесконечно более полезен, более верен и более интересен, потому что он более доступен массам граждан».

Трактат Мерсье нашел широкое распространение в Германии. Под его влиянием в 1774 году Якоб Ленц создал свои «Заметки о театре», ставшие драматургическим манифестом течения «Бури и натиска». В них Ленц, вслед за Лессингом, вступает в борьбу с французским классицизмом. Порицая влияние классицистов на немецкую драматургию, автор «Заметок…» призывает следовать не правилам трех единств, а многообразию природы и видит душу новой драмы в оригинальной разработке индивидуальных характеров героев. По мнению Гёте, Ленц выступает здесь «как иконоборец против традиций театра и требует, чтобы все и повсюду поступали по примеру Шекспира».

Поиски репертуара, которыми знаменовалось начало эры Шрёдера, были симптоматичны. Новый директор Гамбургского театра чувствовал смену тенденций, наметившуюся в литературе и вкусах публики. Рост буржуазии, ее недовольство феодальными установлениями, тормозившими экономическое и социальное развитие страны, желание изменить порядок, подавлявший права и достоинство бюргерства, постепенно находили отражение в творчестве писателей. Гибче всех оказалась драматургия. Ей удавалось правдиво и естественно воссоздавать жизненные сцены. А публика все более жаждала пьес, сюжеты которых брались бы из обыденной действительности и отражали нынешние нравы. Гёте утверждал: не случайно в ту пору особым успехом пользовались именно «Отец семейства» Дидро, «Тачка уксусника» Мерсье, «Философ, сам того не зная» Седена, «Евгения» Бомарше и другие драмы, им подобные. Секрет был прост: они «подходили к почтенным бюргерским и семейным вкусам, которые стали получать все больше преобладание». Позднее, в 1780-е годы, та же судьба суждена будет немецким пьесам, созданным под влиянием французских мещанских драм. «Немецкий отец семейства» Геммингена, «Благодарный сын» Энгеля, многочисленные драмы Шрёдера — «все они в задушевной форме выставляли достоинства средних и даже низших сословий и приводили в восторг широкую публику».

И все же не эти пьесы принесли славу Гамбургскому театру и Шрёдеру, игравшему их и ставившему. Подлинным событием в истории немецкой и европейской сцены сделались спектакли, осуществленные Шрёдером по пьесам штюрмеров и особенно — драмам Шекспира.

Судьба Шрёдера тесно переплелась со сложившимся в начале 1770-х годов литературным движением «Буря и натиск». В

творчестве штюрмеров, особенно в их драматургии, отразилось растущее недовольство феодальными порядками, явившееся следствием обострения социальных противоречий в расчлененной Германии. Решительно порывая с канонами эстетики классицизма, штюрмеры призывали отрицать привычные образцы, стремиться творить страстно, рисовать жизнь во всей ее полноте.

Работы основного теоретика движения — И.-Г. Гердера, особенно его появившаяся в 1773 году статья «Шекспир», как и прозвучавшая двумя годами ранее речь И.-В. Гёте на ту же тему, сделали Шекспира кумиром штюрмерской молодежи. Провозгласив культ «оригинального гения» — культ художника, отвергающего классицистские путы, эти писатели видели олицетворение своего идеала в Шекспире, в его драматургии. Великий поэт, был для штюрмеров образцом «оригинального гения», к которому обращены были их сердца.

Демократическая традиция Г.-Э. Лессинга, его пиетет к Шекспиру как художнику-реалисту, отчетливо сказавшийся в «Гамбургской драматургии», знаменовали время, когда Шекспир, его творческое наследие, становится стягом, объединившим всех борющихся против классицизма в драме, против аристократического театра правящей верхушки.

Борьбу просветителей-реалистов за театр для третьего сословия продолжали писатели-штюрмеры. И предпочтительным жанром их стала драма. Она давала реальную возможность показывать социальное неравенство, приводить неопровержимые примеры сословных конфликтов, которые штюрмеры сделали центральным пунктом своих произведений.

Чуткий к передовым веяниям времени, к волнующим зрителей социальным мотивам, Шрёдер обращается к творчеству ведущих деятелей «Бури и натиска». Он начал ставить их драмы, которые появлялись тогда на подмостках.

В 1774–1778 годах Шрёдер показал в своем театре пьесы так называемых рейнских гениев — И.-В. Гёте, Ф.-М. Клингера, Я.-М. Ленца и Г.-Л. Вагнера, а также члена «Гёттингенского содружества поэтов» И.-А. Лейзевица.

Не только Шекспир, но и Лессинг оказал большое влияние на драматургию штюрмеров. Правда, скромный и критичный к себе Лессинг решительно заявлял, что он «не актер и не поэт»; и хотя ему иногда оказывают честь, называя поэтом, все же «не следовало бы так лестно заключать обо мне по нескольким драматическим опытам, на которые я отважился». Так говорил о себе в конце 1760-х годов автор «Мисс Сары Сампсон» и «Минны фон Барнхельм»!

Три четверти века спустя, определяя впечатление,

произведенное появлением в 1767 году Лессинговой «Минны фон Барнхельм», Н. Г. Чернышевский скажет, что «оно было огромно». «По нескольку месяцев каждый день давалась эта пьеса на театрах, — в продолжение десятков следующих лет число ее представлений на каждом из немецких театров надобно считать едва ли не тысячами». И далее останавливается на плодотворности ее для всей немецкой литературы, которая «быстро изменила характер; количество пьес, написанных под влиянием „Минны фон Барнхельм“, было неимоверно. Эти подражания и переделки, по общей судьбе подражаний, мало обогатили немецкую литературу; но открылся литературе новый мир — мир родной жизни, — быстро развилась в ней самобытность, окрылились этим направлением самобытные гении, и через шесть-семь лет после „Минны фон Барнхельм“ являются уже „Гёц фон Берлихинген“ и „Вертер“».

Нет сомнения — именно «мир родной жизни», появление которого в драматургии эпохи Просвещения так положительно воспримет Чернышевский, сильно, призывно ощутил в отечественном искусстве 1770-х годов Шрёдер-художник. Он настойчиво захочет сделать наконец театр зеркалом германской, а не иноземной жизни и представить на сцене истинную панораму прошлого и настоящего своей страны.

Ранние пьесы штюрмеров вызывают особое внимание Шрёдера. Он ставит «Клавиго» Гёте. Шарлотта Аккерман играла Марию, Рейнеке — Клавиго, Брокман — Бомарше, Шрёдер — Карлоса. Показывая эту драму, Шрёдер намерен был подготовить публику к другим пьесам, более взрывным, непривычным для нее по форме и содержанию. Этот скрытый маневр, на который в то время пошел и Экгоф, не сразу и не всем представлялся понятным. В дни, когда на Гамбургской сцене появилась «правильно построенная» драма «Клавиго», многие из друзей театра жалели, что Шрёдер остановил свой выбор не на «Гёце фон Берлихингене» — драматической эпопее, насыщенной освободительными идеями штюрмеров, пьесе, наиболее полно отразившей влияние хроник Шекспира на творчество молодого Гёте. И радовались, узнав о предстоящей постановке нравившейся им пьесы.

Гамбургский театр впервые сыграл «Клавиго» в августе. А осенью того же, 1774 года, готовясь к работе над следующей драмой Гёте, Шрёдер и Боде осуществили необычное издание — программу-путеводитель, разъяснявшую публике смысл и последовательность сцен первой исторической трагедии поэта. Еще до премьеры желающие могли ознакомиться с этим трудом,

название которого гласило: «Краткое содержание пьесы „Гёц фон Берлихинген с железною рукою“, в пяти актах, господина Гёте. Как она будет поставлена в Гамбургском немецком театре, для облегчения зрителям ее понимания. Гамбург, 1774. Издано Боде».

Страстно желая видеть штюрмерского первенца Гёте на своей сцене, Шрёдер, чтобы не отпугнуть публику длиннотами, отказался от второстепенных сцен трагедии. Он значительно сократил монументальное произведение — из пятидесяти шести его картин сохранил лишь двадцать пять, — но делал купюры вдумчиво, тактично, с уважением к оригиналу. Это способствовало большему выявлению главной темы пьесы. И все же Шрёдер считал обязательным разъяснить текст и подготовить зрителей к встрече с необычным для нее антиклассицистским произведением.

Купюры положительно сказались и на другом: теперь для постановки «Гёца» достаточно было девяти-десяти декораций. И вот два месяца спустя после премьеры «Клавиго» в Гамбургском театре увидели сцены из немецкой жизни времен Реформации и Великой крестьянской войны.

Действие «Гёца фон Берлихингена» относится к началу XVI века. Автор очень точно воспроизвел здесь историческую эпоху, революционные чаяния угнетенного крестьянства. Познакомившись в 1771 году с мемуарами Гёца фон Берлихингена, изданными сорок лет назад Писториусом, он избрал этого германского рыцаря прототипом своего героя. По признанию Гёте, жизнеописание Гёца фон Берлихингена душевно потрясло его; «фигура сурового, но благомыслящего самоуправца в дикое анархическое время» вызвала его глубокое сочувствие. Вдохновленный мужественным образом средневекового революционера, Гёте, работая над пьесой, в ноябре 1771 года писал: «Я воплощаю в драматическую форму историю благороднейшего немца, спасаю от забвения память о прекрасном человеке».

В центре трагедии Готфрид — Гёц фон Берлихинген, «которого ненавидят все князья и чтут все угнетенные». Сделав главным персонажем человека честного, храброго, полного достоинств, Гёте показал его упорную борьбу с князьями и епископами, его тщетные усилия объединить страну, власть над которой, по замыслу мятежного рыцаря, сохранит в своих руках справедливый монарх. Утопический план Гёца терпит поражение. В финале герой трагедии, изверившийся в помощи своих сторонников, подавленный духовно и разбитый физически, умирает, восклицая заветное слово «Свобода!».

Премьеру «Гёца фон Берлихингена» гамбургцы увидели 4

октября 1774 года. Друзья театра и критики восприняли спектакль как событие. Один из рецензентов писал: «Театр был заполнен до отказа, многие продолжали толпиться, но вынуждены были вернуться ни с чем; каждый стремился увидеть великую национальную драму, которая, при необходимости, смело, без смущения могла быть противопоставлена шекспировским „Лиру“ и „Гамлету“. Друзья народа радовались большому вниманию и сопереживанию зрителей, которые, несмотря на новое и необычное, всячески проявляли свое одобрение. Из этого видно — мужество и решительность по вкусу и борющимся и миролюбивым».

Хотя часть зрителей и проявила большой интерес к новой трагедии, ее штюрмерскому звучанию, хотя Шрёдер и разъяснял спектакль с помощью «Краткого содержания…», публика в массе своей не оказала пьесе должного внимания. Зрителей хватило лишь на пять спектаклей, прошедших с октября до начала декабря 1774 года.

И все же постановка «Гёца фон Берлихингена» в Гамбурге стала победой. Шрёдера не смутила ее короткая сценическая жизнь. Молодой директор был далек от мысли, что публика сразу разделит планы штюрмеров об изменениях, которые должна претерпеть отечественная литература, а следовательно, и сцена, если хотят стать выразителями передовых современных настроений. Что же касается авторов, то десятки молодых писателей и поэтов стали подражать Гёте. В результате появилось множество так называемых рыцарских драм, и некоторые из них попали на отечественную сцену.

Пройдет полтора столетия. В 1925 году последователь Эрнст Бейтлер, обнаружив экземпляр «Гёца фон Берлихингена» с пометками сокращений самого Шрёдера, будет приятно удивлен проявленными здесь вкусом, бережностью и уважением к тексту, логикой купюр. Внесенные изменения не нарушили идеи, по заметно увеличили цельность этой несколько рассредоточенной по действию штюрмерской драмы Гёте. Шрёдеровская версия пьесы, по мнению ученых, не только образцовый пример подлинно творческого отношения к столь деликатной работе, но и благодарный материал для тех, кто пожелал бы вновь видеть «Гёца фон Берлихингена» на сцене.

Встреча с этим произведением была поучительной для шрёдеровских актеров. Порывистые фразы ее героев, облаченные не в извечные вериги рифм, а в просторные одежды энергичной, волевой прозы, заставляли артистов пересматривать свою исполнительскую манеру, стремиться органичнее передать мысли и поступки трагических штюрмерских персонажей. Привычная

регламентация дикции и пластики невольно уступала место более естественной интонации, мимике, жесту и живому общению.

Приступая к постановке «Гёца», Шрёдер поручил главную роль Иоганну Рейнеке; Франц Брокман играл Вейслингена. Что же касается женских образов, то публику несколько удивило, когда Доротея и Шарлотта Аккерман словно поменялись амплуа: демонической, страстной Адельгейдой фон Вальдорф увидели зрители Шарлотту, а скромной сестрой Гёца, невестой его вероломного друга Вейслингена, предстала Доротея. Склонный к трансформации, Шрёдер сыграл здесь сразу две несхожие роли — брата Мартина, облик и имя которого были намеком на вождя немецкой реформации Мартина Лютера, и честного, прямого рейтара Лерзе. Оба его образа верно отвечали замыслу Гёте и были отмечены публикой. Сестры Шрёдера, несмотря на несвойственные им роли, сыграли отлично. Всех пленили кротость и доброта Марии — Доротеи Аккерман, ее глаза, светившиеся душевным участием к людям, ее милое юное лицо. И резким контрастом такой Марии была властная, честолюбивая, одержимая интригами, сладострастная Адельгейда фон Вальдорф в исполнении Шарлотты. Глаза ее чарующей героини сулили соблазны любви, но гордое чело было отмечено печатью тщеславия и обмана, жертвой которых становился ее муж, Вейслинген, сперва хитро завоеванный ею, а позднее предательски погубленный.

«Гёца фон Берлихингена» ставили и до Шрёдера. Друг Лессинга антрепренер Кох первым показал на сцене эту трагедию. Премьера состоялась в Берлине. Рыцаря свободы, Гёца, сыграл здесь лучший актер, талантливый И.-Г. Брюкнер. Кираса и пышное светлое жабо, шляпа, щедро украшенная перьями, — такое непременное, условно-стилизованное одеяние трагических персонажей, привычный вариант «римского» костюма театра времен Людовика XIV, придавало некоторую оперность виду его штюрмерского героя.

Готовясь показать «Гёца фон Берлихингена» в Гамбурге, Шрёдер впервые отказался от принятой традиции. Он постарался сделать одежду действующих лиц и декорации национальными, исторически точными. Не только в этой, но и в последующих работах Шрёдера заботила достоверность оформления. Художественное «одеяние» спектакля, считал он, не может быть нейтральным, сборным. Оно должно стать конкретным, единственным, предназначенным именно этому спектаклю: декорации, костюмы, реквизит обязаны существовать в нерасторжимой связи с общим замыслом постановщика.

Оформление спектакля должно быть «характеристичным», способным создать атмосферу естественности, исторической подлинности и неповторимости происходящего на сцене.

Не случайно Шрёдер в 1770-е годы остановил свой выбор на Циммермане из Брауншвейга, художнике-декораторе пантомимической труппы итальянца Гримальди Николини. Именно он, прежде писавший декорации для жизненных сценок пантомимы, умел передавать все разнообразие реальных черт окружающей действительности, а не механически следовал абстрактным, канонически-парадным полотнам театра классицизма. Свое живое видение мира Циммерман успешно воплощал теперь в декорациях гамбургских спектаклей, органично характеризовал то, что происходило на подмостках. В результате слитность усилий постановщика и художника рождала единый, цельный образ спектакля, которого так настойчиво добивался Шрёдер.

Появлению пьес штюрмеров в Театре на Генземаркт предшествовало важное событие. Им стала премьера трагедии Лессинга «Эмилия Галотти», показанная 15 мая 1772 года.

Первым перед публикой появился Шрёдер. Одетый в дорогое, элегантное платье камергера Маринелли, он прошел перед неподнятым занавесом и остановился в центре авансцены. Затем, поклонившись, обратился к зрителям со словами «Пролога». Текст этот специально сочинил Иоганн Христиан Бок — новый драматург Гамбургского театра, приглашенный месяц назад по рекомендации Боде.

«Пролог», прозвучавший сейчас перед спектаклем, не был обычным торжественным вступлением к премьере. В нем содержалась программа, которой Шрёдер спешил поделиться с присутствующими.

«День, господа, уж близится к концу.
Но прежде, чем здесь принц предстанет,
Его придворный, верный камергер,
Заветное доверит слово вам.
А слово, сказанное к месту,
Как говорится в притче, — золотое.
„Что делает искусство?“ — вопросит художника
сейчас наш принц.
„Оно дает нам хлеб“, — ответит Конти.
Хвала нам, если Гамбург вослед за лессинговым
принцем возразит:
„Не так! Совсем не так!

У нас в округе думают иначе!“
Художники становятся маэстро,
Когда, трудясь с охотой, процветая, свое
увековечивают имя.
А вдохновясь, поэты создадут еще Эмилий много,
Способных пламенем зажечь сердца народа.
Тот, кто знакомит вас с укладом Альбиона,
Ввергает в сложный лабиринт страстей,
Хохочет вместе с вами и рыдает,
Кто нам рисует честного душой,—
Он гордецам соседям в назиданье,
В противовес их Дездемонам и Джульеттам,
Эмилию достойную покажет
И немцам-землякам сторицей возместит.
Поэты все — отцы творцам артистам.
Вначале был Шекспир, а Гаррик — лишь потом.
О счастье! Бардов собственных имеем,
И радости пусть всем от этого прибудет.
Ну а взрастить для них германских Гарриков
и Олдфилд
Лишь предстоит; вы справитесь, друзья!»

*(Пер. автора)*

Когда завершился «Пролог», медленно поплыл занавес. Взору публики предстала богатая, нарядная комната, созданная искусством художника Циммермана. Красивая, но естественная и словно обжитая, она явилась для зрителей приятной неожиданностью. И впервые не актер, а художник удостоился признательных аплодисментов. Случай до этого небывалый.

Клеймящая убийц, украшенных венцом, тираноборческая драма Лессинга дышала глубоким негодованием. Изобразив здесь коллизию, подобную той, что известна из римской легенды о судьбе Виргинии, Лессинг создал произведение своевременное и сильное. Передовая молодежь читала, перечитывала и горячо обсуждала его. Вспоминая влияние, которое «Эмилия Галотти» оказала на современную литературу, Гёте уподоблял немецкую поэзию богине Латоне. Она, гонимая гневной Герой, долго, тщетно искала приюта и все же обрела его. Пьеса Лессинга, говорил Гёте, родилась после продолжительной, многолетней борьбы. Она возникла, словно «остров Делос из пучины готшедо-геллерто-вейссовского наводнения, чтобы приютно успокоить странствующую богиню. „Эмилия Галотти“, — вспоминал он, — ободрила нас, молодых людей; мы были очень много обязаны

Лессингу».

Так благотворное влияние выдающегося просветителя направляло штюрмеров, властно звало их к активному творчеству. В их драмах отчетливо укреплялись сейчас мотивы, изначально намеченные Лессингом.

Премьера «Эмилии Галотти» в Гамбурге была знаменательной не только в литературно-общественном отношении. Спектакль явился вступлением к самому значительному времени творчества Шрёдера — руководителя и наставника труппы, режиссера и актера. Оно длилось десятилетие — с 1771 по 1781 год — и вошло в историю как «первая антреприза» Шрёдера. Деятельность артиста именно этих лет создала «золотой век» немецкой сцены XVIII столетия. И открывала его драма Лессинга.

Сильно, впечатляюще прозвучала она в городе на нижней Эльбе. И имела большой успех. Заслуга в том не только Шрёдера-постановщика, но и Шрёдера-актера, сыгравшего камергера Маринелли. Шрёдер отверг утвердившийся для подобных ролей сценический штамп и показал царедворца-интригана необычно. Его Маринелли лишен был дешевого подобострастия, показного пресмыкательства перед властелином. И хотя камергер не перестал оставаться порочным, актер не утрировал эту черту. Он старался проявить положительные оттенки характера Маринелли, показать, что человечность теплится в черствеющем сердце преуспевающего придворного.

Барометром душевного настроя своего героя Шрёдер сделал руки. Едва заметное движение кисти, пальцев передавало чувства и настроения Маринелли. Искренние колебания и утонченное лицемерие, минутное торжество и мелькнувшее сожаление, жестокая надменность и безоглядное раболепие отчетливо проявлялись в пластической гамме, мастерски найденной артистом. Жест Шрёдера, ритм и характер его движений убеждали не менее, чем произносимые им фразы. Пластика делалась показателем внутреннего накала персонажа, нарастания и спада его эмоций.

Сдержанность актера в традиционном проявлении сценических чувств, его скупые мимика и жест, отказ от приевшейся манерности делали образ Маринелли естественным и потому еще более отталкивающим. В этом богато, со вкусом одетом придворном многое напоминало тех, кого еще вчера можно было видеть гордо восседавшим в мелькнувшей роскошной карете. Власть над каждым своим движением, словом, взглядом, умение придать величественность едва приметному поклону, жесту, искусно соединив при этом надменность с изворотливостью верноподданного, — все это органично

существовало в Маринелли — Шрёдере. Тонкое постижение внутреннего смысла роли, смена интонаций, вся манера поведения актера призваны были доказать главное: Маринелли не более чем слуга, но слуга высокого ранга, облеченный крупными полномочиями и честным доверием господина. Шрёдер исподволь вел к тому, чтобы убедить зрителей: этот внешне независимый, блестящий царедворец в действительности раб, и единственный закон для него — воля господина. А доверительная интонация, звучавшая, например, в фразе: «Ах, мой принц, вы вновь прежний, и я опять принадлежу вам», лишь довершала мысль о пресмыкательстве вельможного хамелеона, готового осуществить любую прихоть своего безжалостного, скучающего господина.

И все же высшего признания публики заслужили в спектакле не Шрёдер и Доротея Аккерман, сыгравшая роль графини Орсина, а их сестра, пятнадцатилетняя Шарлотта. Зрителей увлекла волнующая судьба ее порывистой, искренней дочери полковника Одоардо. Хотя действие пьесы «Эмилия Галотти» происходило не в Германии — и это помогало театру преодолеть цензурные препоны, — иностранные имена героев лессинговой драмы не способны были скрыть, что речь шла именно о немцах, их аристократах и дочерях бюргеров, нередко становившихся игрушкой венценосцев. Чистота, достоинство, открытость Эмилии, которые непосредственно и горячо проявляла Шарлотта, надолго оставались непревзойденным образцом, звучавшим в унисон с настроениями штюрмерской эпохи. О нем и многие годы спустя не могли, не хотели забыть состарившиеся зрители.

Позднее Шрёдер снова вернется к этой драме. Но теперь он предстанет в роли несчастного Одоардо. Его полный достоинства, терзаемый сословным неравенством герой еще усилит тираноборческую мысль спектакля. И все же образ Маринелли, изобретательные находки в нем Шрёдера оказались заметней, памятней. Те, кому довелось видеть обе эти работы, безоговорочно предпочитали первую, раннюю и сдержанно оценивали вторую. Не зря Христиан Боде, в 1772 году передавая театру «Эмилию Галотти», советовал Шрёдеру играть Маринелли и поручить другому исполнителю роль полковника Одоардо. Думается, пожелание это не было случайным. И возникло не потому, что данные Шрёдера более отвечали привычному представлению об амплуа интригана, а потому, что Боде считал — Шрёдер полнее и неожиданнее способен раскрыть черты персонажей характерных.

А что же «Пролог», сочиненный по просьбе директора новым драматургом его театра? Он был исполнен только на премьере.

Шрёдер не случайно читал его сам. Он хотел рассказать о пути, которым намерен вести театр, о главных принципах искусства, к которому стремится. Художник спешил поделиться своим программным — «золотым», заветным — словом и кратко разъяснял его смысл.

Люди, призванные служить искусству, понимают свою роль различно. Тупой ремесленник видит в искусстве источник хлеба насущного, и только. Художник-творец — возможность вечного поиска идеала, рожденного тревожащей мечтой. Лишь бескорыстная любовь и творческое отношение к труду, требовательная неудовлетворенность достигнутым позволяет ему преодолевать крутые ступени, ведущие к вечно отдаляющемуся совершенству. Вдохновение, рожденное преданной влюбленностью в дело, которому безоглядно служишь, оплодотворяет труд истинного артиста. Оно дает те крылья, что заслуженно поднимут его ввысь и наглядно развенчают духовную нищету расчетливого робота-пигмея.

Время — справедливейший из судий. Годы, бескорыстно отданные искусству, принесут свои всходы. И требовательная, бескомпромиссная история отберет и увековечит имена тех, кто воистину достоин Олимпа.

Сегодня, здесь, сейчас, впервые зрители увидят трагедию дочери полковника Одоардо. Вдохновенный рассказ драматурга о немецкой Виргинии заставит отозваться их чувства болью. Но не только их: у Лессинга появятся последователи, что «создадут еще Эмилий много, способных пламенем зажечь сердца народа».

У «гордецов соседей» — англичан давно есть собственный гений — Шекспир. Но Дездемона и Джульетта, судьбы которых переживают читатели и зрители многих стран и поколений, отныне утратят исключительность: Эмилия, изваянная талантом Лессинга, достойно станет рядом с ними. И это — знамение новой эры, эры появления немецких бардов, способных состязаться с величайшим из поэтов.

Шрёдер убежден: только подлинная, высокая драматургия — основа основ театра. А актеры — те Пигмалионы, что вдохнут живую душу в людей, созданных фантазией писателя. Творчество артистов зависимо, вторично. Потому что они — дети, являющиеся на свет благодаря отцам-поэтам и лишь постепенно, с помощью пьес, обучающиеся науке жить на сцене.

Мысль Шрёдера об обусловленности актерского искусства драматургией отчетливо сформулирована в заключительной части «Пролога». Немцы могут радоваться, говорилось там, — появились наконец свои Орфеи. Что же до исполнителей их песен, то «взрастить… германских Гарриков и Олдфилд лишь

предстоит». Но это дело общее — дело Шрёдера, его коллег и публики. Полный глубокой веры и творческие возможности человека, будущий реформатор национальной сцены, завершая «Пролог», уверенно скажет: «Вы справитесь, друзья!»

Имена Дэвида Гаррика и Энн Олдфилд упоминались в «Прологе» не случайно, не просто потому, что оба актера были знамениты в Англии. Внутренней, профессиональной причиной такой чести была их творческая разносторонность. Не только на родине, но и в Германии знали их способность счастливо совмещать амплуа трагическое и комическое. Зрительному залу и, что значительно важнее, театральному люду они во многом представлялись теми, на кого следовало равняться. Эту мысль разделяли и их коллеги на Британских островах и лицедеи по другую сторону Ла-Манша. Гаррик и Олдфилд были словно живым подтверждением представления Дени Дидро о подлинном артисте-художнике, способном воплотить любые роли. Эта мысль, высказанная великим энциклопедистом в 1778 году в трактате «Парадокс об актере», вначале стихийно утверждалась в сознании крупнейших театральных деятелей Европы второй половины XVIII века.

Прославляя в день премьеры «Эмилии Галотти» национальные достоинства драмы Лессинга, Шрёдер не отграничивает их от сценического успеха, от высокого мастерства исполнителей, которого придется еще настойчиво добиваться его гамбургским коллегам. Да только ли гамбургским? И разве именно теперь, когда Лессинг предстает во всю мощь и может быть сравним с Шекспиром, не наступило время пересмотреть актерскую практику, прежние методы, извлеченные из недр уходящего в прошлое французского классицизма? Естественность, близость природе заместят приемы вчерашнего дня, создадут, по мысли Шрёдера, тот исполнительский стиль, что наиболее полно ответит смыслу и задачам современной отечественной драматургии и приблизит искусство сцены к высотам пришедшей в театр большой литературы.

«Клавиго», «Гёц фон Берлихинген» и «Эмилия Галотти» были новыми постановками Шрёдера. Но в наследство ему остались спектакли, шедшие еще при Аккермане. Популярность, которой они пользовались, заставляла и сейчас играть их, вводя, если надо, других исполнителей. Так случилось, например, с пьесой «Вербовщики», где Шрёдеру пришлось играть роль, в которой славился отчим. Пьеса эта написана по мотивам английской комедии «Офицер-вербовщик» Джорджа Фаркера. Драматург постарался ответить стремлению демократических отечественных кругов иметь театр, в котором появлялись бы близкие им,

насущные темы и действовали сегодняшние, рядовые герои.

Английское третье сословие настойчиво боролось за свой театр. Это отчетливо отражено в памфлете-декларации проповедника Джереми Коллиера «Краткий обзор безнравственности и нечестивости английской сцены». Борьба совпала с рубежом XVII–XVIII веков — временем появления пьес Фаркера и других драматургов, выступавших против комедии Реставрации, популярной при дворе Карла II. Авторы ее осмеивали третье сословие, изображали его в неприглядном виде. Именно они вызвали негодование Коллиера, видевшего истинное назначение театра в том, чтобы «поощрять добродетель, разоблачать порок, показывать непрочность человеческого величия, внезапные превратности судьбы и пагубные последствия насилия, несправедливости и гордыни». Театр, считал Коллиер, должен «представлять безрассудство, коварство и вообще все дурное в таком свете, чтобы они вызывали полное к ним презрение».

Вышедший в марте 1689 года памфлет Коллиера породил большие споры, особенно среди пишущих для сцены и театральных деятелей. Но взгляды автора декларации, будучи поддержаны зрителями из третьего сословия, оказались действенны. Теперь английская драматургия все чаще славила деятельных, трудолюбивых и бережливых буржуа, ставила моральные и назидательные проблемы. Фаркер и был в числе тех, кто способствовал развитию этого нового направления английского театра XVIII века.

Одна из лучших его комедий, «Офицер-вербовщик», политическая и социальная сатира, была навеяна впечатлением от жизни современного провинциального городка графства Шропшир. Пьеса Фаркера сразу завоевала любовь английской публики и в столице и за ее пределами. Шумный успех этой появившейся в 1706 году пьесы, популярность ее у актеров, часто игравших комедию в дни своих бенефисов, сделали «Офицера-вербовщика» одной из самых известных комедий. Слава о ней дошла до Австрии и Германии. И вот уже Готлиб Стефани — младший создает «Вербовщиков», написанных по мотивам этой пьесы. Подобно Фаркеру, Стефани-младший сохраняет в своей комедии старые драматургические приемы; что же касается героев, то разговорные интонации и натуральность поведения этих рядовых, но на этот раз уже немецких персонажей, их заботы и печали привлекали внимание самой широкой публики.

Стефани-младший не случайно выбрал комедию Фаркера, ведь именно во второй половине XVIII века торговля солдатами в Германии достигла наибольшего расцвета. Один из свидетелей

этого промысла знатных, честный германский солдат, писал, что «навербованные на родине отряды представляли собой, в сущности, вооруженную силу немецких сословий; но их имперский контингент состоял в большинстве случаев не из регулярных войсковых частей, а из „милиции“ — необученного ополчения, набранного из граждан. Но еще хуже и постыднее то, что части постоянного войска не служили отечественным интересам, а рассматривались князьями и сословиями как предмет денежной спекуляции. В то время как империя должна была довольствоваться жалкими контингентами и ее армия стала посмешищем Европы, хорошие отряды постоянной армии отдавались на службу иностранным интересам». Полки, составленные из людей, частью добровольно навербованных, а частью набранных с помощью грубого насилия, германские князья отдавали внаем Венеции, Дании, Англии или Голландии, получая взамен так называемые «субсидии». Саксония, Гессен-Кассель, Брауншвейг, Ансбах, Байрейт, Ангальт, Ганау, Вальдек и Вюртемберг поставляли солдат, обязанных сражаться и погибать в Шотландии, Канаде, у мыса Доброй Надежды или в Индии.

Неудивительно, что именно Христиан Фридрих Шубарт — один из наиболее популярных лириков «Бури и натиска», резко обличавший жестокость некоторых монархов, осуждавший произвол аристократов и бесправие, на которое они, опекаемые церковниками, обрекали народ, — стал автором песни солдат, проданных на чужбину. Его «Песня мыса Доброй Надежды», начинавшаяся словами «Вставайте, вставайте, братья, и собирайтесь с силами!», сделалась поистине народной. Надо ли говорить, сколь современным был спектакль «Вербовщики» у Аккермана, как отвечал он настроениям масс тех дней.

Роль старого Кауцера, в которой прославился глава труппы, после его кончины перешла к Шрёдеру. Молодой преемник сыграл ее тоньше, проникновеннее. Он легко сумел преодолеть трудности, связанные с воплощением возрастных черт своего героя. Его Кауцера отличала солдатская выправка, сохранявшаяся еще у этого стареющего, страдающего человека, такого на первый взгляд заурядного, но близкого многим и понятного.

Словно следуя совету Мерсье, Шрёдер брался «со смелостью объявить нации о добродетелях безвестного человека». Ведь именно этот рожденный «в самом низком звании» герой с того времени, как стал его «толковать талантливый человек», сделался, как и утверждал французский теоретик, более великим в глазах публики, чем короли, надменный язык которых так долго утомлял ее уши.

Шрёдер стремился внести реалистическую основу не только в

исполнение своих трагических и комических ролей большой драматургии, но по возможности — и зингшпилей. Он старался наделить характеры их персонажей не условными, исконно театральными чертами, а так недостающими им реальными красками окружающего мира. Особенно удачной в этом смысле стала сыгранная труппой французская комическая опера Пьера Монсиньи «Роза и Кола» по либретто Мишеля Седена.

Этот демократический музыкальный спектакль, который в Германии называли зингшпилем, значительно украсился благодаря участию в нем Шрёдера, появившегося на сей раз в более чем неожиданном обличье. Задорная комедийность, трансформация, которые по-прежнему любил актер, получили здесь особые возможности. Дело в том, что среди персонажей оперы Монсиньи, впервые показанной в парижском театре Комеди Итальенн в середине 1760-х годов, была почти столетняя крестьянка. Вот ее-то и решил сыграть Шрёдер, любивший появляться в женских трагикомических и комедийных ролях, которые хорошо ему удавались.

Его древняя матушка Анна в зингшпиле «Роза и Кола» была по-детски смешна, но исключительно добра и справедлива. Расположенность ее к людям вызывала ответное теплое чувство окружающих к этой старой женщине, образ которой в интерпретации не Шрёдера, а всякого другого исполнителя легко превратился бы в гротесковый персоналу призванный лишь веселить публику.

Критик Ф.-Л. Мейер, видевший постановки комической оперы Монсиньи на ее родине и за рубежом, утверждал, что «только крестьянка, сыгранная Шрёдером, была, без сомнения, не безделкой, а совершенством». Над матушкой Анной можно смеяться, но нельзя не испытывать к ней расположения. «Шрёдер, — продолжал Мейер, — изобразил недостатки и своенравие старости с высочайшей, едва ли не преображающей чистотой. Он показал святую в манере школы Рембрандта».

«Вербовщик», «Роза и Кола» были наследством. Спектакли, сделанные еще Аккерманом, нравились, жизнь их продолжалась. Но Шрёдеру приходилось думать о стоящем у порога будущем. Вот тут-то и возникало много трудных проблем.

# Глава 9
# СОФИ ШРЁДЕР

В то время как Фридрих Шрёдер был поглощен заботами о своем театре, поисками его путей, вдову Аккермана все настойчивее одолевали мысли о судьбе сына. Ее не тревожила сейчас его сценическая участь — опытный глаз актрисы отмечал быстрые, подчас феерически неожиданные успехи Фрица. Скупая на похвалы, требовательная, она по-прежнему видела в нем в первую очередь ребенка, нуждающегося в строгости и указке. Но вместе с тем не могла не чувствовать уважительного отношения, которое все заметнее проявляли к Фридриху окружающие.

Встречи, различные дебаты и обсуждения спектаклей, из вечера в вечер проходившие за кулисами в здании на Генземаркт, особенно интенсивные в первые годы правления нового директора, налаживали связь антрепризы с наиболее значительными деятелями литературы и искусства Гамбурга и во многом помогали Шрёдеру в поисках и осуществлении различных творческих начинаний. Софи не могла не радоваться бесспорному авторитету, который постепенно прочно завоевывал ее сын. Коллег теперь не задевали распоряжения и художественные требования молодого руководителя. Возраст Шрёдера делался все меньшей помехой в работе с труппой. И здесь главную роль, по мнению Софи, играли не административные полномочия сына, а очевидность его собственных театральных достижений. Не приказы и директорские замечания, а личный пример художника, все более преданно служащего театру, заставлял даже самых скептичных из актеров менять свое отношение к принципалу. Требовательный прежде всего к себе, Шрёдер получал законное право требовать с труппы и с каждого отдельно. Потому и не был он в глазах актеров одним из тех ненавистных им директоров, кто умеет лишь командовать, но в деле не смыслит. И все же Шрёдер для них — не просто свой, выросший на подмостках. Главное — он бесконечно талантлив, и этого не смели отрицать даже самые злейшие завистники.

Театр занимал все внимание и время Шрёдера. Но, может быть, именно ради него актер старался находить возможность, чтобы общаться с самыми различными людьми за пределами кулис. Мадам Аккерман с удовольствием замечала, насколько увеличился круг интересов и знакомств сына. Он был теперь вхож в самые уважаемые дома Гамбурга. И хозяева и гости справлялись о мнении артиста. Они любили слушать его краткие, неспешные,

умные ответы.

Все чаще появлялся Шрёдер в обществе. Манеры его отличались достоинством и благородством. Высокий, хорошо сложенный, он оставлял впечатление удивительно гармоничного человека. Молодой директор театра был неизменно ровен и спокоен. Лицо его, освещавшееся переменчивой улыбкой, таило в себе дар отражать скрытую суть самых разнородных сценических героев. Психологический настрои, внешность их быстро убеждали. Зрители считали, что только такими они могли и должны быть.

Выражение лица Шрёдера, несмотря на впечатляющую уравновешенность, неуловимо менялось. Небольшие, остро всматривающиеся в окружающий мир синие глаза, рот, будто неприметно тронутый улыбкой, способны были тотчас стать другими. Стоило ему лишь прищурить глаза, и они делались испытующими, вопрошающими и вдумчивыми, а чуть дрогнувшие губы сообщали лицу выражение тонкой ироничности. Шрёдер почти не жестикулировал. Одна рука его обычно покоилась на груди, за лацканом одежды, и только легкое движение другой изредка оттеняло неторопливо льющуюся речь. Поведение Шрёдера было естественным, сдержанным и вместе с тем значительным. Ф.-Л. Шмидт утверждал, что люди невольно, даже не зная Шрёдера, «предоставляли ему первое место в обществе, — столь сильную власть молчаливо проявлял он над всеми. …В целом всему его существу была присуща особая умудренность, которая никогда не покидала его, выказывал ли он много или мало интереса к обсуждаемому предмету. Одним словом, он обладал характером, который нельзя было не почувствовать сразу».

Друзья Шрёдера знали и ценили его сдержанность и скромность. По-другому относились к этим чертам филистеры. Те порицали их уже потому, что поведение Шрёдера сильно отличалось от сложившегося в обывательских кругах мнения, что актер, его жизнь должны быть целиком на виду, потому что комедиант — существо, во всем отдавшее себя на милость публики. Разве может какой-то там каботин, считали они, не быть словоохотливым, шумным, не любить всякую, пусть даже не лучшую, рекламу, не служить предметом пересудов любопытствующей толпы? Возможно, подобное нелестное представление об артистах сложилось и потому, что некоторые предшественники Шрёдера, его труппы вели здесь себя несколько иначе.

Глава Гамбургского театра был из тех, кто не терпел распущенности, богемности, бытовавших подчас в среде актеров.

Но случайно, став директором, он категорически запретил офицерам и другим посторонним лицам появляться за кулисами. Этим он подчеркивал, что актрисы не менее нравственны, чем жены гамбургских бюргеров, незаслуженно считающих служительниц сцены исчадием ада. Что касается Доротеи и Шарлотты, своих сестер, то с ними Шрёдер был особенно строг и требовал, чтобы обе вели себя безупречно.

Софи Шрёдер еще с конца 1730-х годов знала Гамбург, его нравы и то особое значение, которое местное общество придавало добропорядочности семейных отношений. И очень хотела, чтобы и в этом начинающий директор никогда не вызывал осуждений. Что касается мира театра, то ей хорошо было известно, насколько любая тень в личной жизни принципала подрывала его авторитет, лишала права пресекать нравственные непорядки в труппе. И Софи все чаще задумывалась о необходимости разумно женить сына.

Это волновало мадам Аккерман и потому, что ни для кого не являлась тайной любовь Фридриха к актрисе Театра на Генземаркт Сусанне Мёкур. Даровитая, очаровательная исполнительница ролей субреток была не только значительно старше Шрёдера, но несколько лет назад имела несчастье сменить свое девичье имя Прейслер на французскую фамилию мужа, танцовщика странствующей немецкой труппы. В пору, когда Фридрих Шрёдер полюбил ее, Сусанна и представления не имела, где ее супруг и какова его судьба — тот не утруждал себя докучливыми заботами о молодой жене и прочности семейного очага.

Привязанность сына к замужней женщине очень не нравилась матери. Она нередко вспоминала теперь о пророчестве, которое услышал Фридрих, когда был еще подростком. Это случилось майским днем в Берлине, труппа Аккермана выступала тогда в ратуше. И вот местная именитая ворожея, гадая на кофейной гуще, предрекла то, о чем не забывали в семье: Фридрих удачливо избежит всех опасностей, а великая женщина сделает его счастливым.

Первая часть предсказания пока сбывалась. Чего только не произошло уже в жизни Шрёдера, но опасности отступали, правда, не без решающего напора твердого характера этого активно вступившего в жизнь человека. Ну а вторая часть, по мнению Софи, явно не спешила осуществляться. Непохоже, чтобы известная берлинская вещунья смогла рассмотреть в таинственной черноте кофейной гущи величие женщины, семейное положение которой так туманно. Хороших актрис — а к ним, бесспорно, принадлежала и Сусанна — вокруг Шрёдера было

достаточно. Но женщины, важнейшими достоинствами которой домовитая мадам Аккерман, когда речь шла о сыне, считала заботливую преданность жены, друга и помощницы, а не яркость театрального таланта, что-то пока не появлялось.

Будущая невестка рисовалась воображению владелицы антрепризы не обязательно актрисой. Зато разумной и хозяйственной — непременно. Софи придирчиво вглядывалась теперь в молодых девушек, стремясь найти наконец вымечтанный идеал. Она понимала, что и сыну и его возлюбленной, мадам Мёкур, предстоят трудные дни. Потому что единственным исходом считала их разлуку. В душе мать жалела обоих. Особенно Сусанну, незадачливое замужество которой напоминало ей собственную молодость.

Почти сорок лет назад, в 1734 году, мадам Аккерман — тогда двадцатилетняя дочь придворного вышивальщика Софи Шарлотта Бирайхель — стала женой берлинского органиста Иоганна Дитриха Шрёдера, способного, музыкального, хорошо образованного человека. Софи гордилась мужем. Ей особенно нравилось, когда, покорные его воле, костел наполняли мощные, просветленные звуки многоголосия месс и хоралов Иоганна Себастьяна Баха, кантора лейпцигской церкви святого Фомы. Любила она и когда Шрёдер играл на арфе — стремительные пассажи напоминали шелест волшебного ветра, ненароком залетевшего под крышу их скромного жилища.

Софи была трудолюбивой. День ее заполняли бесконечные заботы о доме. С детства обученная искусной вышивке и шитью, она никогда не сидела без дела. Что касается Иоганна Шрёдера, то, расставшись с органом, он спешил избавиться от всех сложностей жизни, утопив их в вине. Пристрастие мужа к спиртному росло. Видя это, Софи открыла школу шитья и вышивания. Заработки не были большими, но значительно облегчали существование молодой семьи.

К этому времени отец Софи Шрёдер перебрался в Шверин. Изящный, причудливый орнамент его вышивок украшал теперь одежду местной знати. С согласия мужа Софи оставила Берлин и поселилась сначала в Шверине, а с 1739 года — в Гамбурге.

Живя в маленьком отдаленном переулке, Софи зарабатывала шитьем. Тесную комнату, которую она снимала у городского кузнеца, солдата Экгофа, посещали заказчицы — небогатые обитательницы ближайших улиц. Вскоре познакомилась она и с Экгофом-младшим — сыном хозяина дома, в котором поселилась. Девятнадцатилетний Конрад служил писцом, много читал и увлекался театром. Он не пропускал ни одного представления

заезжих трупп и втайне мечтал стать актером. Его не смущала невзрачность своей внешности — небольшой рост, крупная голова на короткой шее, ноги, ступни которых смотрели внутрь. Он знал эти недостатки, но, горько сожалея о них, не думал отказываться от сцены. Отличная память позволяла юноше быстро запоминать нравившиеся ему длинные, пышные монологи трагических героев. Декламируя вечерами в своей комнате, он видел в зеркальце на стене большие, черные горящие глаза, слышал бархатистые переливы взволнованного голоса. И все решительнее хотел испробовать счастья на подмостках, без которых действительность утрачивала для него радость красок, становилась тусклой и ненужной.

Софи была далека от подобных грез. Молодая женщина охотно слушала рассказы Конрада о театре, но, немало пережив, не обольщалась соблазнами подмостков. Жизнь бродячих комедиантов не казалась ей привлекательной. Однако постоянные восторженные разговоры о пьесах и спектаклях, без которых не мыслил своих дней Конрад, его растущая любовь к искусству постепенно делали свое дело. И потому, когда в 1740 году Экгоф предложил Софи Шрёдер вместе дебютировать в труппе антрепренера Шёнемана, та согласилась. Одновременно с ними в «Митридате» Расина на люнебургской сцене играл и третий дебютант — тридцатилетний Конрад Аккерман.

Выступление прошло успешно. Продолжительные аплодисменты, которыми публика наградила начинающую исполнительницу роли Монимы, словно подтверждали настойчивые заверения Экгофа, что Софи — счастливая обладательница отличных сценических данных. Конрад не уставал напоминать ей об этом, особенно когда сомнения разъедали душу молодой женщины и она с тревогой встречала самое солнечное утро.

Иоганн Фридрих Шёнеман, в труппу которого оба они вступили, был блестящим исполнителем ролей Арлекина и Гансвурста. Начав в странствующей труппе Фёрстера, последние десять лет он провел в антрепризе Каролины Нейбер. Здесь Шёнеман много играл, особенно в пьесах Мольера — сначала продувных, оборотистых слуг, а затем Гарпагона и Тартюфа.

В пору, когда Экгоф решился впервые ступить на сцену, Шёнеман создавал собственное дело и набирал артистов. Хороший актер, деятельный человек, Шёнеман имел немалый театральный опыт — полтора десятка проведенных на подмостках лет помогали ему сколотить добротную антрепризу. Большинство из составивших новую труппу одиннадцати человек были людьми способными. Хотя часть из них едва начинала свой путь,

принципал сумел угадать незаурядные актерские возможности новичков и, не жалея труда, принялся помогать им осваивать азы искусства.

С середины зимы Конрад и Софи стали сотрудниками новой антрепризы. Правда, плата, которую смог предложить им Шёнеман, была весьма скромной: Софи получала два талера в неделю, а Экгоф — талер и шестнадцать грошей. Но новобранцы не роптали. Теперь они актеры! А ради счастья быть на сцене можно сносить многие лишения. И новички терпели. Терпели частые утомительные переезды, неустроенный быт, холод нищенского жилья и леденящий ветер, прорывавшийся сквозь дырявые стены старых сараев и амбаров — наиболее частого места действия самоотверженных кочующих лицедеев. Весной, во время поста, представления запрещались. Наступал трудный антракт — актеры лишались своего и без того жалкого куска хлеба.

Неделя сменяла неделю, и Софи начала привыкать к театру. А кое-что там ей даже нравилось. Она особенно любила, когда труппа Шёнемана гастролировала в университетских городах. Здесь принципал показывал трагедии Корнеля и Расина, комедии Мольера, а не те грубые фарсы, героем которых неизменно представал любимец толпы, неунывающий Гансвурст. В Лейпциге, Галле и тех городах, где зрительный зал заполняли преимущественно студенты, значительно реже, чем в остальных местах, появлялись на сцене главные и государственные действа — пышные барочные представления, в которых тяжеловесные тирады героев, помпезность торжественных картин сменялись интермедиями, наполненными площадными словечками и не всегда пристойными выходками весельчака Гансвурста.

Когда два-три года спустя Аккерман покинул Шёнемана и организовал собственную труппу, Софи Шрёдер была в числе приглашенных им артистов. Но дела начинающего принципала шли туго, сборы оставляли желать лучшего, и актерам его с каждым днем становилось труднее. К этому времени и личная жизнь Софи заметно осложнилась. Ее муж, решивший, что доходы жены, премьерши труппы, значительны и достаточны для безбедного существования семьи, неожиданно прибыл в Гамбург. Но свидание это убедило Шрёдера, что он глубоко ошибался.

Театр действительно поглощал время и помыслы Софи, но о достатке не было и речи. Верный приспешник Бахуса, обремененный постоянными долгами, Шрёдер все меньше преуспевал на поприще музыки. А убедившись в призрачности надежд, которые возлагал на возможности жены, Шрёдер вскоре покинул Гамбург. Несколько месяцев спустя из Берлина пришло

письмо, и Софи узнала, что осталась вдовой.

Сложные чувства владели теперь ею. Здесь были боль от утраты человека, которого она впервые полюбила; сожаление о несладившейся семейной жизни; переживания, вызванные тщетными усилиями заставить мужа отказаться от гибельного пристрастия. Но эти думы, сколь тяжки они ни были, заметно отступали перед главным — тревогой за судьбу ребенка, которому скоро суждено было появиться на свет горьким сиротой.

Теперь Софи снова поселилась в Шверине, где жили ее родные. Здесь в ночь со 2-го на 3-е ноября 1744 года, ровно в полночь, она родила сына. Два дня спустя малыша крестили. И в регистрационной книге костела появилась запись, гласившая, что 5 ноября 1744 года совершен обряд крещения сына берлинского органиста Иоганна Дитриха Шрёдера и его супруги Софи Шарлотты Шрёдер. Восприемники младенца — принцы Фридрих и Людвиг, а также принцесса Ульрика, властители шверинского двора. По ним новорожденного нарекли — Фридрих Ульрих Людвиг.

Ребенок был здоровым, крепким и не доставлял Софи больших забот. Но сейчас следовало решить, как жить дальше, чем обеспечить себе и сыну хотя бы самое скромное существование. О театре теперь думать не приходилось — странствовать с ребенком было невозможно. Да и Аккерман, не выдержав тягот плохо клеившихся дел антрепризы, распустил свою труппу, и каждый пребывал в поисках нового театрального крова. И вот, как прежде, появились в руках Софи пяльцы и игла, с помощью которой могли прокормиться мать и маленький Фриц. Используя поддержку крестных своего сына, Софи открыла небольшую школу, где обучала девочек рукоделию. Это давало средства, в которых молодая женщина так нуждалась.

Прошло более года тихой, размеренной жизни. Веселый и подвижный, Фриц рос хорошо. Глядя на него, Софи нередко пыталась в мечтах увидеть будущее сына. Как сложится жизнь ее мальчика, кем он станет? Перебирая все желаемые для него судьбы, единственное, что она упорно отвергала, был путь профессионального актера. Хотя, вспоминая сейчас о сцене, Софи испытывала грусть от разлуки с театром, но, познав превратности жизни лицедеев, меньше всего желала подобного сыну. Что касается ее самой, то успех, выпадавший на долю лучших сыгранных Софи спектаклей, не забывался, по-прежнему волновал, заставлял вспоминать дни, наполненные творчеством, делавшим их значимее и интереснее. Поэтому так естественна была радость молодой женщины, когда пришло известие от Конрада Аккермана. Тот сообщал, что завязал оживленную

переписку с антрепренером Иоганном Карлом Дитрихом и приглашает также и ее работать в Гданьске.

Весной 1747 года Софи Шрёдер с маленьким Фрицем на руках уехала из Шверина к Дитриху. К тому времени Аккерман руководил его труппой. После двухлетнего перерыва Аккерман вернулся в театр, который покинул лишь за несколько недель до смерти. В Гданьске Аккерману удалось собрать хороших актеров, и представления были в полном разгаре.

Итак, Софи Шрёдер снова появилась на подмостках. Но уж совсем не думала, что никогда не расстанется теперь с театром и станет преданно и долго служить искусству.

В Гданьске Софи играла много. Она была премьершей и одинаково часто появлялась героиней трагедий и комедий. Ее имя вскоре стало популярным. Молодая актриса не только играла, но писала прологи, исправляла переводы и помогала подругам переделывать и шить костюмы, большое число которых требовала быстрая смена репертуара.

В труппе Дитриха жилось хорошо. Душой антрепризы был деятельный Аккерман, энергия которого била ключом. Аккерман, казалось, сутками не расставался со стенами театра. Его рослая, статная фигура мелькала то на сцене, то в зале, то за кулисами. Сильный, низкий баритон руководителя труппы звучал будто всюду сразу.

Основное время поглощали подбор пьес и подготовка новых спектаклей. Аккерман репетировал с исполнителями, размечал суфлеру вымарки в тексте, обсуждал с капельмейстером музыку, которой предстояло звучать на представлении, просматривал новые костюмы, помогал писать незадавшиеся декорации; но при этом никогда не забывал справиться о количестве проданных билетов и сумме очередной выручки. Увы, касса была барометром, показаниями которого пренебрегать не следовало.

И все же Аккерман старался, чтобы чаша весов репертуара хоть и медленно, но клонилась в пользу высокой литературы. Исподволь менял он соотношение пустых, зазывно-развлекательных пьес, на которые так падка была публика, и произведений Корнеля, Расина, Мольера и Вольтера, к которым хотел осторожно приучить ее. Аккерман делал это ненавязчиво, тактично и добивался своего.

Рецензенты дружно откликнулись на изменения, происходившие в городском театре и, как следствие, во вкусах бюргеров. Грубые поссы и претенциозные комедии ремесленников понемногу утрачивали свою магическую власть. Заезжие увеселители все менее способны были теперь выдерживать конкуренцию вольтеровской «Заиры» или «Скупого» Мольера,

настойчиво появлявшихся на сцене Дитриха.

Произошел наконец очевидный, радующий перевес, к которому Аккерман терпеливо стремился. Критики славили искусство актеров, их роль в развитии культуры местных граждан. Особенно же хвалили Аккермана, сумевшего одолеть застоявшиеся пристрастия гданьской публики.

Софи радовалась доброй крыше, которую нашла у Дитриха. Теперь, когда она все больше входила в театральные будни, жизнь актеров не казалась ей унизительной и печальной. Напротив, люди сцены завоевали ее искреннее уважение. Кто, как не они, были преданы своему тяжелому труду, который не поменяли бы ни на какие блага мира. Что же касается душевных качеств, то, закаленные бедами, актеры были несравнимо сердечнее и отзывчивее кичливых, сытых бюргеров.

Если меж лицедеями и вспыхивали ссоры, то причиной их обычно была сцена. Стычки возникали в борьбе за первенство, обиды — от подлинных и мнимых несправедливостей принципала и коллег. Боль и косые взгляды партнеров вызывались также неравным всплеском аплодисментов, ежевечерне бередившим неутоленные честолюбия комедиантов. Когда же речь шла о повседневных достоинствах в быту, Софи убеждалась в искренности, чуткости и душевной щедрости своих товарищей.

Налаженная жизнь в Гданьске длилась недолго, потому что Аккерман считал труппу Дитриха временным пристанищем. Слава о его успехах и удачах его коллег быстро разнеслась в театральном мире. И вскоре Аккерман получил приглашение Петера Гильфердинга работать в России. Он отправлялся в Санкт-Петербург не один, а с группой лучших гданьских актеров.

Вначале Софи колебалась — нелегко с трехлетним ребенком проделать длинный, тяжкий путь. Но Конрад настойчиво убеждал ее, что мальчику — в недалеком будущем, конечно же, актеру — странствия пойдут на пользу, закалят, приучат не страшиться лишений. Аккерман, служивший прежде в армии царицы Анны Иоанновны, много и хорошо говорил о России, о просторах и богатстве этой далекой своеобычной страны. И настал день, когда Софи наконец сдалась. Разумеется, не одни заманчивые рассказы были тому причиной — за время совместной работы она привыкла к доброй опеке Аккермана и теперь плохо представляла, как сможет обойтись без его надежной поддержки. Не обманывалась Софи и в том, что нравится Аккерману, а он ей давно небезразличен.

Настал день — и группа актеров Дитриха во главе с Аккерманом тронулась в Россию. С той поры минуло много лет. Но Софи любила вспоминать эту поездку, Санкт-Петербург,

Москву, успех у тамошней взыскательной публики и щедрые ее подношения, заложившие фундамент собственной крупной антрепризы Конрада Аккермана.

Неизвестно, долго бы еще продолжалось ожидание вдовой Аккермана девушки, способной составить счастье ее сына, если бы однажды в Гамбурге не появилась Анна Кристина Харт, робко мечтавшая о самом скромном ангажементе.

Холодным январским вечером 1773 года директриса Театра на Генземаркт принимала посетительницу. В комнате появилась грациозная, светловолосая, голубоглазая девушка. Почтительно поздоровавшись и представившись, она протянула мадам Аккерман письмо. Почерк на конверте показался той знакомым. Давнишняя приятельница Софи Шрёдер, актриса, жена принципала Везера, рекомендовала прибывшую как подающую надежды, благонравную дебютантку. Она просила взять мадемуазель Харт в гамбургскую труппу и заранее благодарила за все, что мадам Аккерман сможет сделать для девушки-сироты. В письме говорилось: Анна усердна, скромна, трудолюбива и может быть полезной в любом репертуаре.

Начиная переговоры с новым актером, Софи просила его рассказать о себе, о том, когда и где прежде играл, каковы были отзывы критики. И теперь внимательно слушала мадемуазель Харт, которая поведала ей короткую, но грустную историю своей жизни.

Родилась она в 1755 году в бедной немецкой семье в далеком Санкт-Петербурге. Рано стала выступать на сцене, но начала не с драматических спектаклей. Хрупкую, изящную девочку родители отдали в придворную балетную школу, где та успешно занималась. Однажды господин Везер, принципал гастролировавшей в России труппы, увидел ее и предложил работать в его антрепризе. К тому времени Анна осталась круглой сиротой, кормить ее было некому. Труппа Везера держала путь с Невских берегов в Германию. И Анна отправилась с нею.

Играя и танцуя в спектаклях, юная артистка не только зарабатывала на хлеб, но училась ремеслу, которое могло ей пригодиться. Бездетная чета Везер любила девочку, заботилась о ней и делала все, чтобы та не слишком грустила о России.

Прошло несколько лет. Анна по-прежнему выступала в драме, танцевала в дивертисментах. И мечтала снова повидать красивый город на Неве. Но жизнь диктовала свое, и девушка продолжала кочевать с опекавшими ее Везерами. К тому времени репертуар мадемуазель Харт стал разнообразным, большим. Анна была скромной, любила сцену. Но мадам Везер не без огорчения

замечала, что бесконечные переезды изнуряют ее. Да и ярмарочная, нередко подгулявшая публика была не лучшим обществом для привлекательной молоденькой актрисы. Тогда и решили отправить Анну в Гамбург в надежде, что мадам Аккерман возьмет ее в свой респектабельный театр-стационар. Везеры не сомневались также, что именно здесь сценическое образование девушки будет успешно завершено. Нравственный климат гамбургской труппы их не беспокоил — Софи Аккерман не терпела актерских вольностей ни за кулисами, ни вне стен театра.

Слушая рассказ Анны, директриса незаметно изучала интонации, выражение лица и жесты девушки. Юная актриса производила приятное впечатление. Ее мягкие движения, нежно льющийся голос, достоинство, с которым она держалась, расположили мадам Аккерман. Расставаясь, она обещала, что оставит новенькую в труппе, если на деле убедится в качествах, о которых говорилось в рекомендательном письме.

Вскоре Анна играла на Гамбургской сцене. Перемена судьбы была для девушки большим счастьем. Она быстро усваивала советы и пожелания мадам Аккерман, следившей за ее работой. Результаты не замедлили сказаться — дебютантке стали доверять роли покрупнее. Софи продолжала наблюдать за юной Харт не только на репетициях, но также за пределами кулис. Ей нравились благоразумие, серьезность, уютная хозяйственность Анны. И однажды в беседе с сыном она повела речь о достоинствах мадемуазель Харт. При этом Софи не таила, что охотно назовет ее невесткой. Помянув позднее о Сусанне Мёкур, подчеркнула, что та не свободна; Шрёдеру же как директору труппы надлежит иметь солидный дом и безупречную репутацию семьянина. Софи не настаивала, не торопила сына. Но он, с годами поняв всю меру жизненной мудрости матери, научился следовать ее советам. Вскоре мадам Мёкур покинула Гамбург и перешла в театр Готы. А немного спустя состоялась свадьба Фридриха Шрёдера и Анны Харт.

Мать не ошиблась — брак их был счастливым. Заботливая жена и хозяйка, Анна разделяла радости и печали мужа. Он же часто занимался с ней, репетировал ответственные роли и гордился успехом, выпадавшим его любящей, понятливой ученице. Анна не была даровитой актрисой. Но героинь ее неизменно отличали сдержанность и лиричность. Возможно, потому многие театралы утверждали — искусство мадам Шрёдер ближе австрийской, чем немецкой сцене.

Играя в Гамбургском театре, молодая женщина быстро убедилась, что сестры мужа, Доротея и особенно Шарлотта,

значительно способнее ее. Им постоянно поручали главные роли в центральных постановках. Такой репертуар Анна получила много позже, когда золовок не стало в театре. Поначалу же удовлетворялась вторым положением в труппе, хотя была теперь мадам Шрёдер.

# Глава 10
# «МЫ ЗАИНТЕРЕСОВАНЫ ПОЧИТАТЬ ДРАМАТИЧЕСКИЕ ТАЛАНТЫ…»

Молодой директор Гамбургского театра не довольствовался появившимися к середине 1770-х годов пьесами штюрмеров, хотя в числе их были поставленные им «Клавиго» и «Гёц фон Берлихинген» Гёте. Увлекшись идеями «бурных гениев», Шрёдер стремился подвигнуть их на создание новых пьес и потому организовал ежегодный конкурс драматургов.

3 марта 1775 года в «Театральной еженедельной газете» появилось «Объявление». Оно, как гласила предпосланная ему заметка от редакции, публикуется по настоятельному желанию дирекции здешнего, Гамбургского театра. Считая помещаемое извещение важным, способным благотворно повлиять на состояние всей немецкой сцены, редакция высказывала просьбу к «господам издателям политических и научных газет» довести до сведения и своих читателей его содержание.

«Объявление», говорилось далее, убедительное свидетельство заботы мадам Аккерман и господина Шрёдера о рождении нового репертуара, о добром влиянии, которое может оказать театральное искусство, способное доставлять удовольствие и воспитывать нравы гамбургцев. Редакция особо отмечала, что владельцы антрепризы пекутся не столько о кассовых сборах собственной сцены, сколько о появлении значительных отечественных пьес, и готовы расходовать на это свои средства — жест, которого трудно было ждать от руководителей частного театра. Драматургов, к которым адресовано «Объявление», газета призывала активнее «возделывать ниву немецкой сцены». Общие усилия, говорилось в заключение, позволили бы получить наконец национальный театр. Он «не побоялся бы сравнения с театрами наших соседей, как не боятся подобных сравнений наши другие изящные искусства».

В первых фразах «Объявления» директора Гамбургской сцены мадам Аккерман и Фридрих Шрёдер сочувственно говорили о талантливых немецких писателях, которые «до сих пор почти не получали поощрения и работали, вдохновляемые собственным гением». Что же породило такое положение? «Нечестная погоня издателей за прибылью», а также другие причины, которые постоянно лишали немецких книготорговцев возможности оплачивать труд авторов. Заинтересованные в подъеме творчества

отечественных писателей владельцы гамбургской антрепризы призывали их «отдать часть вдохновения сцене, не опасаясь, что время, усилия и талант будут затрачены впустую».

Предлагая за каждую оригинальную комедию либо трагедию, из трех-пяти актов двадцать старых луидоров, или сто талеров, Софи Аккерман и Шрёдер говорили об условиях, которые позволят им принять представленную на конкурс пьесу.

Директора Гамбургского театра не ограничивали творческой фантазии драматургов. Единственное непременное условие, предъявляемое ими, — пьеса должна быть нравственной. Назначая гонорар и стремясь тем «обеспечить наш театр большим числом хороших оригинальных пьес», Шрёдер подчеркивал: предложенные на конкурс произведения подвергнутся «критическому разбору», в результате которого предпочтение окажут работам наиболее талантливым. Стремясь щадить самолюбие конкурсантов, а также добиться, чтобы имена их не влияли на решение рецензентов — в «Объявлении», разумеется, о том тактично умалчивалось, — антрепренеры гамбургской труппы спешили сообщить: для них «желательнее получать пьесы без упоминания имени автора». При этом дирекция обязывалась, если драматург того потребует, сохранять в тайне его имя до истечения обусловленного срока. В «Объявлении» особо говорилось: пьеса появится на сцене, если постановка ее не потребует непомерных затрат на костюмы и декорации. Авторам напоминали, что, сочиняя, им не следует забывать о размерах и фактических возможностях немецких трупп.

Лапидарность «Объявления» не мешала проявиться здесь творческим интересам Шрёдера, его приверженности к течению «бурных гениев». Фраза — «хотя мы *не* отказываемся от трагедий, написанных в стихах, однако предпочли бы видеть их созданными в форме прозы» — указывала на стремление дипломатично, но настойчиво отучить публику от зарифмованных высокопарных тирад классицистских особ и, освободив сцену от стихотворного засилья, вывести новых персонажей, мысли и чаяния которых отвечали бы сегодняшним настроениям людей, а речь их звучала бы естественно, подобно речи публики, заполнявшей партер и ярусы зрительного зала. Вспомним, сколько труда положили Каролина Нейбер и Иоганн Готшед, чтобы, решительно искореняя барочность, насадить на отечественных подмостках трагедию, упорядоченную строгими нормами эстетики Буало, ее канонами. Теперь же, когда роль ее была сыграна, классицистская драматургия должна была потесниться и уступить место порывистой, эмоциональной, более современной прозаической форме пьес штюрмеров. Сознавая насущность благотворного

сдвига, существенное значение в котором имело все большее знакомство с драмами Шекспира, стремясь усилить и закрепить наметившиеся вдохновляющие изменения, Шрёдер спешит призвать авторов к созданию этих, иных по форме и содержанию, пьес.

Шрёдер предлагал представлять в театр не только оригинальные произведения, но назначал шесть луидоров — тридцать талеров — за талантливый перевод хорошей иностранной пьесы. Однако просил господ переводчиков, прежде чем приступать к работе, знакомить дирекцию с оригиналом «во избежание того, чтобы несколько человек переводили ее одновременно, ибо переводчик, которому будет возвращена работа, вправе подумать (заблуждение, которое невозможно для авторов оригинальных пьес), что в его отсутствие пьесу все же поставили, незаконно списав предложенный перевод, либо воспользовались им, чтобы улучшить уже имеющийся». Далее Шрёдер высказывал еще одну просьбу — будет приятно, если совсем чужие и мало известные в Германии обычаи и нравы других наций, встречающиеся в пьесах, переводчики заменили бы немецкими: «не отрицаем, — пояснял он, — что такие изменения в точном по тексту пьесы переводе явились бы предпочтительными».

За автором, говорилось также, сохраняются права на рукопись, которую он может по своему усмотрению либо продать издателю, либо опубликовать за собственный счет. Однако все это будет разрешено не прежде, чем через шесть месяцев со дня первого спектакля, поставленного по предложенной театру пьесе. В случае же, если автор решит вручить гамбургской дирекции свою рукопись с правом публиковать ее, условия будут составлены особо. В ожидании благосклонного внимания драматургов к их призыву Софи Аккерман и Фридрих Шрёдер спешили в заключение заверить: «Если тот или иной господин автор захотел бы передать нам свою работу на других условиях, из всего вышесказанного ясно, насколько мы заинтересованы почитать драматические таланты и прилагать старания, чтобы по мере сил знакомиться с ними».

Документ этот, изданный Боде, был написан не без его участия. Возможно, Боде являлся не только редактором, но и консультантом появившегося «Объявления», роль которого оказалась важной. Так, прежде немецкие драматурги и переводчики могли рассчитывать на гонорар лишь в венском придворном Бургтеатре, правилами которого вознаграждение им предусматривалось. Гарантируя авторам гонорар в случае сотрудничества с его театром, Шрёдер значительно облегчал их

участь.

Еще в конце 1760-х годов, в последнем выпуске «Гамбургской драматургии», Лессинг с возмущением писал о бытующем в стране произволе издателей. Он приводил текст «Сообщения гг. книгопродавцам», составленного «Додсли и К°» — знаменитой английской книгоиздательской фирмой в Лондоне, за респектабельной маркой которой скрывался немецкий книготорговец Э.-Б. Швикерт, беззастенчиво перепечатывавший самые популярные произведения немецкой литературы и продававший их по заниженным ценам. Практика этой фирмы и ей подобных наносила ощутимый ущерб германским авторам и их законным издателям. Жертвами таких хищнических операций, ущемлявших права пишущих, были и литераторы и ученые. Не случайно еще в 1715 году, незадолго до своей кончины, философ и математик Г.-В. Лейбниц предлагал основать общество ученых, в ведении которого находилось бы издание книг, что избавило бы наконец авторов от злоупотреблений издателей.

Но время шло, а порядки не менялись. Лессинг с негодованием писал о смысле «Сообщения гг. книгопродавцам»: «Если бы в этом объявлении не заключалось ничего, кроме приглашения к более тесному сближению книгопродавцев между собою, чтобы воспрепятствовать обнаруживающемуся между ними перепечатыванию сочинений, то едва ли хоть один ученый отказал бы ему в своем сочувствии. …*Они хотят перепечатывать издания тех, кто перепечатывает их издания.* Пусть будет так, если только власти позволят им мстить за себя таким способом. Но они в то же время хотят воспрепятствовать *авторским изданиям!* …Какой закон может отнять у ученого право извлекать из собственного произведения всю ту пользу, какую он может извлечь?»

В заключение, говоря об издателях, Лессинг заявлял, что будет «относиться с презрением и ненавистью к тем лицам, в сравнении с которыми любые разбойники с большой дороги и бандиты, право, люди не самые дурные. Каждый из них мошенничает поодиночке, а Додсли и К° хотят грабить шайкой».

Упоминание в «Объявлении» Шрёдера «нечестной погони издателей за прибылью» только подтверждало, что драматурги, как и ученые, все еще продолжали подвергаться и «мошенничеству поодиночке» и «грабежам шайкой». В этом по-прежнему повинно было отсутствие строгих законов, охранявших авторское право. Особенно часто разбойничья перепечатка постигала произведения, снискавшие широкий успех у читателей. Так, неизвестные предприимчивые издатели, пользуясь тем, что впечатление, произведенное драмой «Гёц фон Берлихинген», как

утверждал позднее Гёте, «было повсеместным», в 1773 году перепечатали и распродали ее дважды. Гёте и его друг писатель Иоганн Генрих Мерк, в ту пору самостоятельно издававшие эту трагедию, «не могли достаточно быстро распределить экземпляры», и мошенники от печати ловко их опередили. Поэтому план Мерка «издать это странное и, наверно, замечательное произведение за собственный счет и получить от этого большую выгоду» не принес ожидаемой прибыли автору, зато обогатил ловких, нечестных книгопродавцев.

«Объявление» Шрёдера намечало выход из нелегкого положения драматургов. Теперь авторы, посвятившие вдохновение Гамбургской сцене, могли рассчитывать на справедливое вознаграждение своего труда.

Сообщая о суммах, причитающихся отныне драматургам и переводчикам, желающим сотрудничать с его антрепризой, Шрёдер положил начало узаконению авторского гонорара в немецком театре. Глядя на гамбурского принципала, многие директора стали вводить у себя схожий порядок; он не замедлил расширить границы своего действия и постепенно закрепиться.

И все же, почему Шрёдер был обеспокоен не только художественными достоинствами, но и числом новых драматических произведений, налаживанием их притока на Гамбургскую сцену?

Стремясь сделать Театр на Генземаркт своеобразным культурным центром, деятельность которого удовлетворяла бы не только передовую публику, но и настойчиво формировала художественный вкус бюргерства, Шрёдер решает расширить круг пьес, изменить систему подготовки спектаклей, подчинить жизнь своей труппы неукоснительно четкому ритму. Одну из своих главных задач он видит в утверждении большого, продуманно подобранного, постоянно сменяющегося репертуара.

Убедившись в скромных результатах объявленного им конкурса драматургов и переводчиков, Шрёдер сам принялся готовить пьесы и начал с обработки английских комедий. Этим он стремился, по мысли Гёте, избавить «публику от неизбежной монотонности, в которую так легко было впасть немецкому театру». Гёте, хорошо знакомый с оригиналами, позднее вспоминал, что сюжеты английских пьес Шрёдер «использовал лишь в самых общих чертах», так как те были бесформенны. Он убирал «нестерпимые длинноты», губившие интересно и планомерно развивавшийся поначалу сюжет. Весьма причудливые сцены этих пьес публике только мешали. Следя за событиями на подмостках, «зритель вдруг с неудовольствием обнаруживал, что

его загнали в какую-то трясину». Гёте подчеркивал — это происходило из-за того, что немецкая публика привыкла «к сдержанным произведениям». К тому же, продолжал он, комедии англичан «носили столь необузданно безнравственный и пошло-беспорядочный характер, что изъять все безобразия из сюжета и поведения действующих лиц подчас было невозможно». Неодобрительно относясь к содержимому английского оригинала, Гёте назвал его «пищей грубой и опасной, воспринимать и переваривать каковую в определенное время» могут лишь «испорченные массы». Но явное неодобрение, звучавшее в оценке поэта, не распространялось на Шрёдера, взявшего на себя труд поближе познакомить немцев с драматургическим достоянием соседей.

Гёте отмечал, что Шрёдер поработал над иноземными переводами-переделками «основательнее, чем предполагают. Он в корне их перестраивал, приспосабливая к немецкому пониманию, и всячески старался их смягчить». А «порочное зерно», которое в них все-таки оставалось, поэт относил на счет свойственного им юмора, сводившегося главным образом «к третированию человека, безразлично, заслуживал он того или нет».

И все же, в заключение, Гёте положительно оценит спектакли по пьесам англичан, широко распространившиеся в немецком театральном обиходе и явившиеся «как бы тайным противовесом чрезмерно щепетильному репертуару», господствовавшему на отечественной сцене.

Шрёдер не только переводил сам, но охотно брал для своей сцены наиболее удавшиеся переработки иностранных пьес, сделанные другими. Так внимание к современной зарубежной драматургии, свойственное в свое время принципалу Конраду Аккерману, унаследовал и его преемник. Все самое интересное, появлявшееся на книжных прилавках и сценах соседних стран, не миновало обсуждения в директорской комнате Шрёдера. А потому неудивительно, что первая же комедия Ричарда Бринсли Шеридана, «Соперники», вскоре попала на подмостки Гамбургской сцены. Эту пьесу, написанную в январе 1775 года, сразу же поставил лондонский театр Ковент-Гарден. А осенью следующего года ее показал Шрёдер.

Комедия нравов Шеридана населена колоритными персонажами, принадлежащими к разным слоям общества. Ее сложная интрига цепко держит внимание публики. «Соперники», представленные в Гамбурге, были не переводом, а переработкой Я.-А. Энгельбрехта, пьесой «по Шеридану». В ней Шрёдер выбрал для себя роль деревенского сквайра Боба Акра. «Склоняя» британскую комедию на немецкий лад, Энгельбрехт поспешил

заменить в ней имена. И вот уже вместо Боба Акра появился юнкер Акерланд, неудачливый соперник героя пьесы, капитана Абсолюта.

Мечта юнкера — жениться на сентиментальной девице, аристократке Лидии. Это нужно ему, чтобы войти в светское общество. Но первое же испытание — дуэль из-за избранницы — охлаждает пыл деревенского помещика, показная храбрость этого безудержного хвастуна мгновенно испаряется. Юнкер, желавший прослыть бретером, спешит отказаться от Лидии, от всех своих заманчивых планов, лишь бы не рисковать жизнью и быть «в безопасности у себя дома». Шрёдер великолепно передавал резкую амплитуду настроений Акерланда — от воинственных восклицаний «Клянусь моей храбростью!», «Клянусь целью и мишенью!» до трусливых, жалобных стонов: «Клянусь смертельным трепетом…»

Свидетели крушения «отчаянного храбреца» юнкера Акерланда в гамбургской постановке говорили о комедийном даровании Шрёдера лишь в превосходной степени. Исключения не составили и профессиональные ценители сцены. Так, актер венского Бургтеатра И.-Г. Мюллер, описывая «Соперников» в городе на Альстере, восхищался ансамблем, чувством меры и мастерским раскрытием характеров помещика-самодура Абсолюта-старшего и его сына, капитана, исполненных актерами Рейнеке и Брокманом. 26 сентября 1776 года, под свежим впечатлением от спектакля, Мюллер писал дирекции Бургтеатра: «Юнкером Акерландом был Шрёдер. Это бесспорно один из величайших комиков. Ничто не было преувеличено. Он играл так правдиво, с такой прекрасной естественностью, что заслужил восхищение всех знатоков. Ни разу не прибегал он к шаржу. В сценах, где у него нет реплик, он не мешал игре партнера. Никогда еще не видел я такого тонкого комедийного актера. Если бы он не был сыном здешней владелицы антрепризы и мы могли иметь его в Вене, он вызвал бы у нас большую сенсацию».

Продолжая служебную поездку по Германии, Мюллер 3 октября 1776 года смотрит спектакль «Соперники» в Берлине, у Дёббелина. И остается недоволен. В своем дорожном дневнике он пишет: «Как далеко ему до гамбургского спектакля. Я едва узнал пьесу». В четверг, 15 октября, Мюллер вторично отправляется на «Соперников» в театре на Беренштрассе, надеясь «найти в спектакле хоть что-то хорошее». Однако тщетно. Принципал и актеры знали причину появления Мюллера в столице. Это подтверждала и гамбурская газета, в заметке которой, озаглавленной «Из Австрии», говорилось: «Вена. Наш театральный деятель осуществляет сейчас поездку по всем

городам Германии, имеющим большие постоянные сцены, с целью многое изучить и привезти с собой хороших актеров, чтобы наш национальный театр мог стать совершеннейшим». Понятны потому старания актеров Дёббелина, которые, стремясь покорить сидящего теперь в их зале театрального посла Вены, буквально лезли вон из кожи. Но именно потому, как никогда, переигрывали. Глядя на сцену, Мюллер невольно вспоминал гамбургскую постановку с ее острокомедийным юнкером Акерландом Шрёдера и интересно созданным Рейнеке Абсолютом-старшим, которого сейчас берлинский актер изображал ужасно, прямо-таки грубияном боцманом.

Опытный Мюллер не ошибался. Его вывод о Шрёдере прочно закреплял первое, мимолетное впечатление, сложившееся еще в Вене. Совсем недавно, летом 1776 года, совершая поездку в Чехию и Австрию, Шрёдер играл в Бургтеатре. Актер предстал ловким Труффальдино в «Слуге двух господ» Карло Гольдони и в «Оловянщике-политикане» — пьесе датского комедиографа Людвига Хольберга. Выступления Шрёдера никого не оставили равнодушным. Публика дружно наводняла театр, спеша насладиться незаурядным комедийным мастерством гастролера. В городе долго и весело вспоминали его образы, их подкупающую заразительность, виртуозность. И зрители искренне жалели, что пребывание актера в Вене было коротким.

А гастроли и правда длились недолго. Весной 1776 года Шрёдер, решив, что слишком засиделся в Гамбурге — восемь лет не покидал города, — отправился свет посмотреть и себя показать. Тянуло увидеть чужие сцепы, новых актеров, свести знакомство с руководителями вновь сформированных трупп, о которых знал пока лишь понаслышке. Популярность, которую быстро и прочно завоевала его игра в Гамбурге, была приятна. Но не меркла ли ее высокая проба в сравнении с мастерством коллег, работавших на других, дальних подмостках? Как встретит его иная, незнакомая публика? Во всем этом хотелось разобраться. Творческая умиротворенность не была уделом Шрёдера. Потому и потянуло в путь, который помог бы рассеять мучившие сомнения и обогатиться впечатлениями.

Но, расставаясь ненадолго с Гамбургом, Шрёдер, разумеется, не предполагал, что результат его короткого вояжа станет столь весомым. Ведь именно 1776 год явился для него — как для всего немецкого театра — историческим. Потому что, впервые встретясь тогда со сценическим образом драмы Шекспира, Шрёдер заключит с ней пожизненный союз.

Озабоченность судьбой своей сцены приводила Шрёдера не

только к репертуарным, но и к организационным нововведениям. Принципал вознамерился ввести систему абонементов, при которой театр каждые две недели приглашал бы зрителей на очередную премьеру.

Шрёдер был не из тех, кто, взявшись осуществить задуманное и столкнувшись с трудностями, легко сдавался. И потому не дрогнул, когда публика, привыкшая к развлекательству, царившему в игравшей в Гамбурге французской труппе, загоравшаяся при мысли об очередном блестящем, шумном маскараде, осталась холодной к предложенному ей новшеству. Отказываясь от абонементов, публика словно подчеркивала, что не намерена приковывать себя к колеснице Шрёдера и предпочитает развлечения поучениям. Бездумно отмахнувшись от возможности покинуть пустопорожний лабиринт зрелищ-однодневок, она спешила закрепить свое неписаное право и, по-прежнему устремляясь на постановки облегченные, обходила стороной спектакли, призывавшие к размышлению.

Пристрастие зрителей к увеселительным представлениям, показываемым французской труппой, вызывало законную горечь Шрёдера. Его огорчала не столько финансовая конкуренция, сколько вкус и культура гамбургских бюргеров, исподволь приученных заезжими иностранцами к ремесленным поделкам, заметно теснившим достойную драматургию. Шрёдер не держал обиды на своих коллег-французов, но решил противопоставить невзыскательному репертуару прежде всего пьесы их же соотечественника Мольера и сыграть там роли предельно естественно и по возможности сильно. Он спешил познакомить зрителей с нестареющими шедеврами великого драматурга, надеясь, что эти и другие серьезные, настойчиво повторенные постановки приобщат публику к живительному источнику высокой литературы.

Мольер был одним из самых популярных драматургов в немецком театре XVIII века. Комедии его Аккерман ставил часто и любил в них играть. Дарование принципала как нельзя более соответствовало этим реалистическим пьесам. Шрёдер утверждал, что в «комических амплуа у Аккермана не было роли, которую он не исполнял бы в совершенстве… Аккерман, — вспоминал он, — был единственным актером-комиком, мастерство которого я признавал. За все время моих наблюдений я не запомнил ни одного случая утрировки в его игре».

Сам Шрёдер еще в детстве начал выступать в комедиях Мольера. Каждая из этих пьес была своеобразным классом актерской школы, через которую прошел Фридрих, прежде чем заслужил признание. Персонажи знаменитого французского

комедиографа — люди самых различных сословий, возрастов и характеров. Работа над ними давала исполнителю огромные возможности.

Начав с детских и юношеских ролей — Луизон в «Мнимом больном», Дамис в «Тартюфе», Валер в «Скупом», — Шрёдер снова появится затем в тех же комедиях в роли аптекаря Флорана («Мнимый больной») и слуги Клеанта, Лафлеша («Скупой»). Позднее он сыграет центральные роли — Оргона («Тартюф»), Гарпагона («Скупой»), Арнольфа («Школа жен») и Аргана («Мнимый больной»).

Шрёдер никогда не расставался с героями великого драматурга. Впервые мольеровскую роль он получил десятилетним мальчишкой. Публику забавляла его лукавая обманщица Луизон, дочь знаменитого страдальца Аргана. Пройдет почти сорок лет, и, словно бумеранг, «Мнимый больной» снова появится в репертуаре Шрёдера. Но теперь, в пору размышлений о близкой разлуке со сценой, актер предстанет обреченным на мифические недуги Арганом, сочно написанным портретом которого прославленный художник завершит классическую галерею своих героев.

То же произошло и с другими комедиями. В послужном списке двадцатилетнего Шрёдера роли господских сыновей Дамиса и Валера сменили разбитные, изворотливые слуги, ловко выручавшие своих терзающихся любовью молодых хозяев. Возлюбленный Элизы, Валер, угождает старику Гарпагону, чтобы снискать его расположение и получить руку избранницы. Учтивые поддакивания этого нового управителя дома приятно баюкали слух вечно настороженного скряги. Зато слуга сына, Лафлеш, вызывал постоянную тревогу — пронырливый малый возникал поблизости всякий раз, когда Скупой спешил убедиться в сохранности своей отрады, своей туго набитой пистолями припрятанной шкатулочки.

А Лафлеш и впрямь догадывался о причине частых отлучек Гарпагона. Сметливый, острый на язык, он не скрывал своих чувств к главе дома. Из всех смертных, считал он, Гарпагон «самый негодный смертный, скупущий, злющий, загребущий», человек, для которого деньги «дороже доброй славы, чести, благородства». На словах расточая мед, он глух ко всему на свете. Лафлеш подметил — Гарпагон сроду не говаривал: «Я дам», но непременно: «Ссужу».

Не только напористый Лафлеш, но и другие домочадцы честят Гарпагона. Скареда, сквалыга, жадина, лихоимец — вот употребляемые ими слова, когда речь заходит о старом хозяине дома.

А Гарпагон? Испытывал ли он радость, дрожащими от вожделения и страха руками ощупывая, прижимая к груди свое сокровище? Тревога, вечное беспокойство сквозили в каждом его слове, движении. Герой пьесы, Скупой, по мысли Шрёдера, персонаж больше трагический, чем комедийный. И внешний вид и характер его Гарпагона убедительно подтверждали это.

Иссохший, пергаментно-прозрачный старик появлялся в черном вытертом сюртуке, слишком тесном ему и коротком. Из узких, высоко открывающих запястья рукавов торчали сухие, с длинными пальцами руки, напоминавшие лапы паука, из тенет которого не вырваться ни одной жертве. Этот двигающийся, обтянутый кожей скелет венчала голова, сидящая на тонкой, костлявой шее, стянутой узкой белой повязкой. Жидкие седые волосы, едва прикрывавшие полуголый череп, острый, выдающийся вперед подбородок делали Гарпагона Шрёдера живым олицетворением болезненной скупости. Слабые ноги, ненадежная опора убогого туловища, при каждом едва уловимом шорохе влекли его к единственной святыне — деньгам, спрятанным в заветной шкатулке.

Едва появившись на сцене, Шрёдер подчеркивал лихорадочный, неусыпный страх Гарпагона. Его взгляд был взглядом многоглазого великана Аргуса, а сам он — бдительным стражем любовно скопленных золотых. Тревога за деньги, неустанная забота, чтобы никто не проведал, каким сокровищем он владеет, делала Гарпагона — Шрёдера недоверчивым, подозрительным, готовым в каждом видеть вора, стремящегося захватить бережно хранимый клад.

Боязнь оказаться преданным, обманутым вселяла в Скупого смертельный страх. Спеша предупредить беду, он яростно набрасывался на каждого с вопросами — успел ли что заметить, зачем появился здесь, известна ли тайна — и, горячась при дознании, нечаянно сам предавал себя. Достаточно было Гарпагону — Шрёдеру услышать, что он скряга, скупердяй, скареда, и испуг сменялся яростью. В эти мгновения голос его, прежде тихий и вкрадчивый, становился резким, визгливым.

А стоило поверить в неотвратимость беды, решить, что застигнут врасплох и будет погублен — злодеи подслушали и теперь оберут его, — и старик делался трусливым и жалким. Однако ужас, рожденный мыслью о возможной утрате богатства — главного, единственного смысла его жизни, — вскоре возвращал Скупому силы. Взором рыси пронзал он всякого появившегося на глаза. Пристально, с недоверием и тревогой вглядывался Гарпагон — Шрёдер в лицо собеседника, пытаясь понять, прочесть по нему, какие из опрометчиво оброненных им,

беднягой, слов стали известны свалившемуся на его голову пришельцу. В встревоженной душе Гарпагона непрестанно сменялись боязнь и гнев, ярость и страх. Скупого сражали слова, что он богат. А просьба о деньгах была ножом в сердце. Негодники смеют называть его состоятельным! Бледное лицо скряги багровело от возмущения, мускулы век дрожали, бурный поток брани извергался из его уст. Гарпагон — Шрёдер упорно втолковывал всем, что беден. Раздосадованный, злой, покидал он собеседника и устремлялся к ней, к своей шкатулке!

Наедине с золотом Гарпагон Шрёдера преображался. Лицо его сияло, полный любовного томления взор обращен был к сверкающему кумиру. Он начинал «диалог» с сокровищем — и в голосе звучали воркующие переливы, а губы замирали в сладкой улыбке. Восхищение охватывало Гарпагона — Шрёдера, когда дрожащие от радостного нетерпения пальцы пересчитывали, ласкали монеты, блеск которых для скряги был целительнее лучей солнца. Он называл золото «отрадой», «магнитом сердец», «печалью нищих» и снова пересчитывал монеты, с любовью глядел на каждую, взвешивал на ладони, наслаждался ее звоном. В веских переливах пистолей слышалась ему торжествующая праздничная мелодия колоколов, звучавшая лишь для избранных — тех, кто способен быть преданным рабом злата, существом, втайне мнящим себя властелином мира.

В эти редкие мгновения Гарпагон — Шрёдер забывал обо всем на свете. Даже о «нелегком труде хранить большие деньги в своем доме» и возможном налете грабителей, готовых перерезать ему горло. Вид золота вселял в старика страстное желание жить долго, до ста лет, жить, чтобы каждый год наполнять по одной шкатулке. И уж потом умереть. Умереть окруженным несметным богатством.

Но мысль о деньгах недолго согревала Гарпагона — слово «умереть» буквально сражало его. Бледность покрывала лицо старика, дрожь сотрясала тело, речь его замедлялась. Скупой Шрёдера не мог допустить разлуки со своим кумиром, боялся, ненавидел смерть.

И все же присутствие золота, на которое падал смятенный взгляд скряги, оживляло, бодрило его. Лицо Гарпагона — Шрёдера снова вспыхивало восхищением. Блеск монет волновал, завораживал, притягивал, мерцание их было для него сказочной картиной, целебным бальзамом, врачующим душу. Зачем предаваться тревоге, унынию? Ведь деньги здесь, а он жив! Сладостная мысль проясняла лицо, и преданностью золотому тельцу лучились потеплевшие глаза. Гарпагон — Шрёдер охотно забывал, что смертен, а столетняя жизнь — лишь химера. Сейчас

он гнал прочь волнение об утратах. И, охваченный благодарностью к шкатулке, бережно заключал ее в объятия.

С каждой минутой Шрёдер все четче высвечивал фанатичную скупость мольеровского героя. Тем трагичней становилась сцена, когда тот обнаруживал пропажу денег. Первые слова охваченного ужасом Гарпагона — «Воры! Воры!» — раздавались из-за кулис. Величайшее отчаяние сквозило в каждом звуке голоса потрясенного старика. Гарпагон — Шрёдер вбегал в комнату, дико озираясь вокруг. Его полные боли глаза блуждали, лицо искажал страх. Тонкие руки обвивали торс, сраженный смертельным ударом. И вопль «Держите вора! Грабителя! Убийцу!» — оглашал зал. Одержимый порывом немедленно найти, задержать негодяя, Скупой Шрёдера начинал метаться. Дрожащие ноги несли Гарпагона то вперед, то назад, то вправо, то влево. Разгоряченная фантазия скряги рождала мираж — грабитель со шкатулкой стоял перед ним. Хватая собственную руку, Гарпагон яростно взывал к «мерзавцу», требуя вернуть похищенное сокровище. Но мгновение спустя, опомнившись, понимал — от отчаяния и страха за судьбу денег разум его настолько помутился, что полонил он не вероломного налетчика, а вцепился в собственное запястье.

Буря негодования сменялась внезапным штилем. Гаснущим от потрясения и скорби голосом Гарпагон — Шрёдер произносил едва понятные слова. Боль, причиненная потерей, безраздельно овладевала им. Страдание становилось доминантой дальнейших фраз монолога. Ярость вытеснял элегический тон, скорбь туманила взор, наполняла глаза слезами. Гарпагон Шрёдера напоминал теперь отца, стоящего у могилы единственного дитяти. Печаль заставляла удрученного говорить все медленнее, глуше, и казалось, будто жизнь покидала его. Слова Гарпагона звучали все тише, дышал он все реже и сам видел себя не только умершим, но и погребенным.

Тут Шрёдер делал легкую паузу. А затем Гарпагон вспоминал о сокровище, гнусных грабителях, и это сразу воскрешало его. Ненависть к ворам, жажда покарать их, любой ценой найти шкатулку придавала силы. На виселицу всех! Он отыщет деньги! А не найдет — погибнет и сам. Воинственным взглядом окинув зал, Скупой — Шрёдер делал короткий жест, словно связывал всех в узел. И в следующий момент стремительно удалялся.

Эта сцена была самой сильной в спектакле. Публика видела в ней достойный эпилог истории о скряге.

Роль Скупого, впервые исполненная 28 августа 1775 года, стала одной из наиболее значимых в биографии Шрёдера. Долго опасавшийся играть Гарпагона — знаменитую роль покойного

Аккермана, — Шрёдер, однажды решившись, одержал серьезную победу. Мудрость и зрелость, с которой тридцатилетний актер сумел выписать этот сложнейший образ мольеровской драматургии, говорили не только о его выдающихся возможностях, но и о недюжинной настойчивости и творческой смелости, которые помогали ему успешно преодолевать новые профессиональные барьеры.

Самостоятельная работа в Гамбургском театре, в первые же годы ознаменовавшаяся психологически точным прочтением характера Скупого, постепенно закаляла и вселяла веру в свои силы.

Спектакль «Скупой» остался одной из самых значительных удач времен первой шрёдеровской антрепризы. Гарпагон на долгие годы сохранился в репертуаре артиста. Он много, охотно играл знаменитого скрягу на гастролях и «дома». Появился же спектакль не только из желания доказать извечному конкуренту — французской труппе, на что способны коллеги-немцы, как умеют они читать классика Мольера. Нет, была и другая, более веская причина. Она относилась к особенностям сезона 1775/76 года. Именно тогда Шрёдер вынужден был выбирать пьесы без крупной, экспрессивной женской роли. Потому что сцена лишилась одареннейшей актрисы — мадемуазель Аккерман-младшей.

# Глава 11
# ШАРЛОТТА АККЕРМАН

Шарлотта Аккерман… Это имя не сходило с уст любителей театра. Сначала о девушке говорили с надеждой. Затем — с удивлением и восторгом. Но вскоре — с болью страшной утраты.

Дитя театральной семьи, Шарлотта росла на подмостках. Хмурые, ветхие кулисы, тусклый свет оплывающих огарков в гримерной, ворохи разноцветных костюмов, бирюзовые ландшафты с овечками, аллеями парков и пергаментное, с рыжеватыми всполохами от свечи лицо Клары Гофман в суфлерской будке — вот привычный мир, который ее окружал. Младшая в семье, она была любима домашними и друзьями за веселый, добрый нрав, за привязанность к театру, который навсегда приковал к себе это изящное, жизнерадостное существо.

Едва начав ходить, едва выговорив первые слова, Шарлотта появилась на сцене. Шли годы, и она унаследовала все детские роли, которые сначала играл брат, Фриц Шрёдер, а затем сестра Доротея. Девочка была живой, пластичной, отлично танцевала, быстро запоминала роли и мизансцены. Внимательная, на редкость трудолюбивая, она не только легко несла бремя своих актерских забот, но нередко приходила на помощь старшим — прекрасная память надежно хранила текст целых сцен и актов. Когда из кулис появлялась Шарлотта, бдительная Клара Гофман становилась спокойней. Шепот из суфлерской преисподней прекращался, отдыхал и длинный, костлявый указательный перст тайного театрального стража — ему не приходилось спешно дирижировать забывчивым актером.

Театральную школу Шарлотта прошла в суровом отчем доме. Учителями ее были родители. Строго, внимательно, требовательно относилась к Шарлотте Софи Шрёдер. Она жестоко порицала малейшее проявление небрежности, фальши, самонадеянности, приучала не гнушаться никаким трудом, особенно в театре. Наставница не уставала шлифовать дикцию и пластику ученицы, проходила с ней монологи, сцены, распекала за ошибки. Искусная рукодельница, она и это ремесло передавала дочери: иголка в умелых руках — залог хороших костюмов.

Обучение продолжалось на репетициях и спектаклях. Ежедневная практика помогала одолевать многие премудрости сцены. Эталоном для Шарлотты было искусство родителей. Простота, естественность Аккермана, особенно в пьесах Мольера и Хольберга, шли от богатства его натуры, от острой

наблюдательности и знания жизни. Именно в комедийных, а не в патетико-героических ролях получал Аккерман возможность наиболее выразительно раскрывать свои недюжинные данные. Его правдивые сценические портреты бюргеров, солдат, слуг нравились дочери. Они помогали ей распознавать лживую театральщину, отвергать избитые приемы.

Когда Шарлотте исполнилось двенадцать лет, в ее послужном списке числилось столько и таких ролей, что они сделали бы честь хорошей, зрелой актрисе. Возможности мадемуазель Аккерман удивляли завидной широтой.

Тогда, в раннюю пору профессионального театра, одна и та же труппа показывала спектакли различных видов. Поэтому актер неизбежно становился универсалом. Вечерние представление составляли трагедия, комедия и балет. Иногда вторым спектаклем был зингшпиль — комедийная пьеса, пересыпанная музыкальными номерами. И вот трагическая героиня спешно меняла богатые одежды царицы Елены на скромный корсаж и туфли балетной пейзанки. Едва опомнившись от плача о поверженной Трое, она задорно плясала фарандолу или, став Коломбиной, в лунную ночь выводила рулады с влюбленным Арлекином.

Шарлотта была непревзойденной в балете и драме. Что касается пения, то красотой и силой голос ее не отличался. Однако стоило ей появиться на подмостках — и зрители предвкушали удовольствие от встречи с истинным искусством. Невысокая, хорошо сложенная, актриса излучала обаяние, которым мгновенно пленяла. Нежный цвет лица, небольшие, но яркие глаза делали ее привлекательной. Слова, слетавшие с юных уст, звучали естественно и просто, движения ее были легки и грациозны.

Рано познавшая популярность, овации, Шарлотта очень дорожила расположением публики. Любовь к сцене, ответственность перед труппой, опасение разочаровать зрителей заставляли ее работать с удвоенной энергией.

Видя успехи Шарлотты, понимая, какими большими возможностями обладает дочь, родители нагружали ее хрупкие плечи тяжестью все новых ролей. Потому что Шарлотта была не просто актрисой их труппы. Старея, Аккерманы видели в ней блестящую преемницу, способную не только удержать, но высоко взметнуть фамильный театральный стяг.

Тем временем критики и любители Мельпомены наперебой восторгались искусством мадемуазель Аккерман, его масштабом. К семнадцати годам популярность Шарлотты достигла огромной силы.

Но Конрад Аккерман не увидел тех дней. В 1771 году, незадолго до своей кончины, он фактически передал антрепризу в руки пасынка, поручив ему также заботу о сестрах и матери. Фридриф Шрёдер, горячо любивший Шарлотту, стал ее неутомимым, взыскательным наставником.

Публика все продолжала поклоняться юной актрисе, хотя внешность ее несколько поблекла. Оспа, которой девушка переболела, испортила ее миловидное лицо. Болезнь лишила его черты былой подвижности, смыла со щек румянец. Понимая это, Шарлотта еще тщательнее заботилась о воплощении своих героинь, выявляла тончайшие оттенки их душевного состояния.

В драматических спектаклях она играла много и успешно. Это была Эмилия Галотти в одноименной пьесе Лессинга, Софрония в «Олинте и Софронии» Кронегка, графиня Рутланд в «Милости князей» Шмида. Живость, естественность, заразительная веселость отличали ее субреток. Но лучшими оставались ее трагические героини — Мария в «Клавиго» и Адельгейда в «Гёце фон Берлихингене» Гёте, а также Оливия в одноименной драме Брандеса.

Шарлотта была эмоциональна, нервна, романтически настроена. Все это и в жизни и на сцене приводило ее к крайностям. Так, в патетические моменты, если то предписывал драматург, она по-настоящему грызла цепь и по-настоящему вырывала себе волосы.

Безыскусная правдивость, искренность и высокий накал чувств помогали актрисе одерживать победы. По-прежнему преданные мадемуазель Аккерман зрители шумно приветствовали ее. Безгранично честолюбивая, одержимая театром и своим сценическим успехом, Шарлотта, по словам гамбургского критика, способна была без трепета и сожаления расстаться с самой жизнью и сделать это лишь во имя пущей славы.

В 1774 году в местной «Всеобщей еженедельной газете во славу чтения» появились «Письма о Гамбургской сцене». Первое же из них посвящалось Шарлотте Аккерман. Хотя подпись отсутствовала, публика знала: автор письма — Альбрехт Виттенберг. Об этом догадывались не только по манере, но и по темным штрихам, от которых, оставаясь верным себе, даже на этот раз не отказался критик. В молодости горячий энтузиаст театра, сам игравший на подмостках, Виттенберг затем покинул сцену и воспылал ненавистью ко всему, что напоминало о его недавнем кумире. О причинах лишь строили предположения. Большинство мнений сходилось на том, что бешено ищущий славы Виттенберг счел недостаточным внимание публики к своей

персоне. В ту пору он увлекся Доротеей Аккерман. Но ни она, ни ее близкие не изъявляли расположения к бывшему актеру, перенесшему свою энергию на ниву критики.

Когда лица, знающие Виттенберга, прочли в газете первое «Письмо», они были приятно удивлены, найдя в рецензии необычно мало порицаний. Одни объясняли это уважением к таланту актрисы, другие — желанием доставить также удовольствие семье Аккерманов и добиться внимания Доротеи.

Действительно, Виттенберг с симпатией говорил о внешности Шарлотты, хвалил ее редкие сценические данные, художественный такт и исключительное трудолюбие. Упоминая о болезни, изменившей мимику актрисы, Виттенберг писал: «Мадемуазель Аккерман не может теперь делать лицом того, на что способна была прежде. Но утраченное восполняет жизнерадостностью, разнообразием жестикуляции, ролями и прилежанием… Я могу с уверенностью утверждать, что она *изучает* роли, что она проникается их духом и полностью входит в обстоятельства жизни персонажей, которых изображает. Я видел ее в самых различных ролях. Камеристку она играет, словно с детства была камеристкой; дамы удаются ей так же хорошо, например роль графини Рутланд в „Милости князей“, принесшая актрисе большой, заслуженный успех».

Шарлотта, продолжал Виттенберг, убедительна также в ролях, абсолютно чуждых ее собственному нраву. Ветреных кокеток, к слову, она рисует так, будто виртуозно владеет искусством покорять сердца мужчин. В действительности же актриса исключительно скромна, а впечатление, достигаемое ею, — результат мастерского вживания в образ. Именно такой, умудренной жизнью сердцеедкой, представала Шарлотта в комедии «Не все то золото, что блестит». Славно удавались актрисе и роли травести. Смешными, наивными, трогательными были ее кадеты, рекруты и крестьянские увальни в комедиях и балетах.

Но особенно яркое впечатление оставлял танец Шарлотты. Хореография была ее стихией, страстью. Артистка появлялась в различных балетах, становясь то смешливой пастушкой во «Влюбленном гении», то терзающейся подозрениями избранницей в «Грустных последствиях ревности», то забавным рекрутом в «Девице-дезертире». И все-таки критик выражал желание, чтобы Шарлотта окончательно оставила за собой либо балет, либо драму. Равный успех в этих искусствах стоит многих сил. Но главное — преступно растрачивает талант, не дает сплотиться всем его возможностям. Кроме того, продолжал Виттенберг, недостойной представляется практика, при которой актрису, едва

отыгравшую благородную героиню в трагедии, минуты спустя видят танцующей в веселом комическом балете. Поэтому было бы разумно, если бы юная артистка, подающая большие надежды стать прекрасным украшением немецкой сцены, отказалась от танца и посвятила себя только драме.

На этом дифирамб иссякал. Критик словно считал, что похвал довольно, и в последующих строках торопился проявить пятна, которых не лишено даже солнце.

Мадемуазель Аккерман, говорил Виттенберг, выступает в зингшпилях. Пение — не ее сфера, несильный, скрипучего тембра голос не доставляет удовольствия. Думается, актриса участвует в зингшпилях лишь потому, что не хватает исполнителей. Но если бы на этот раз мадемуазель ослушалась свою мать и отказалась от участия в этих постановках, ее поступок ничьего порицания не вызвал бы. (Говоря об ослушании, Виттенберг имел в виду не только родственные узы, но административную власть, которую сохраняла Софи Шрёдер в антрепризе после кончины Аккермана.) Виттенберг критиковал не только пение Шарлотты, но упрекал актрису за неестественно низкие ноты, которые появлялись в ее речи, когда она играла классицистских героинь, и советовал поработать над голосом, чтобы изжить этот недостаток.

Ко времени появления первого «Письма о Гамбургской сцене» Виттенберг, как уже говорилось, стал активным противником театра. Признавая огромные социальные возможности искусства, критик решительно подчеркивал безнравственную роль театра, обличал и поносил его, называя «школой порока» и «общественной заразой». А ведь всего пять лет назад тот же Виттенберг отстаивал просветительную роль сцены и выступал с негодующими тирадами в адрес главного гамбургского пастора Мельхиора Иоганна Гёце, начавшего очередной поход церкви против театра. В статье, опубликованной в «Гамбургском внепартийном корреспонденте», Виттенберг горячо защищал теолога Шлоссера, автора поставленной в Национальном театре пьесы «Поединок», которую Гёце использовал как удобный повод для нападок на немецкий театр. В своем труде, пространно озаглавленном «Богословское рассуждение о нравственном состоянии нынешней сцены вообще, и в частности: может ли духовное лицо, особливо в звании проповедника, не вызывая сильной досады, посещать театр, писать, ставить и издавать комедии и защищать теперешнюю сцену, рекламируя ее как храм добродетели?», пастор предавал отечественный театр анафеме.

Работа Гёце встретила критику Виттенберга, отстаивавшего достоинство национального искусства. Он с негодованием назвал мнение Гёце «коварным и злым приговором» и в заключение

заявлял: «Автором такого приговора мог быть только тот, чья душа — царство ада; лишь злоба преисподней способна породить подобное сочинение, полное клеветы».

Тем ценнее, что Виттенберг, к началу 1770-х годов уже сам отрицавший положительную роль театра, в «Письме о Гамбургской сцене» не мог не признать серьезного вклада Шарлотты Аккерман в искусство. А мера искренности его оценки проявилась позднее, при других, на этот раз грустных, обстоятельствах.

10 мая 1775 года весть о внезапной кончине Шарлотты буквально сразила гамбургцев. Еще вчера ее видели Марией в «Клавиго» Гёте и приветствовали радостными аплодисментами, а наутро любимой актрисы не стало. Горечь безвременной утраты звучала в каждой фразе статьи, опубликованной тогда Виттенбергом. Автор передает картину стихийного траура, в который погрузился весь город. Скорбь об актрисе была неописуемой.

Виттенберг утверждал: если бы Гамбургу грозила гибель и человека, спасшего от нее город, настигла смерть, слезы и стенания по нем не могли бы быть большими, чем по покинувшей мир Шарлотте. Не только юноши, девушки, но люди далеко не молодые горько оплакивали ее. В день кончины мадемуазель Аккерман даже вечно бурлящую биржу — самый точный барометр преуспеяния торгового города — сковали оцепенение и тишина. Казалось, внезапный внутренний крах, постигший тогда представителей деловых сфер, сразил их не меньше, чем самый лютый финансовый взрыв, превращавший в нищего вчерашнего богача. Даже закаленные седовласые купцы были подавлены настолько, что не заключали сделок и рано покинули в тот день гамбургскую биржу. В лавках, трактирах, пакгаузах и в порту, в богатых хоромах и скромных домишках говорили только о Шарлотте. Актрисе посвящали сотни стихов, и ода была главной их формой. Во время похорон гроб утопал в цветах и сугробах этих прощальных посланий. Слова их породила боль ранней утраты и признательность за незабываемые минуты наслаждения искусством, которые щедро дарила актриса.

Дань памяти мадемуазель Аккерман отдал и Виттенберг. Оплакивая ее в стихотворных строках, он уподоблял артистку едва раскрывшемуся бутону ранней розы, гордости сада, цветку, который злая стихия сломала, бросила в поток и обрекла на гибель и забвение.

«Забвение? О нет! Она жива в сердцах у тысяч.
Кто может о твоей Эмилии не вспомнить?

И о тебе — Оливии и Рутланд?
Как позабыть о гордости немецкой сцены,
Художнице, способной воссоздать разнообразные
картины
жизни…».

*(Пер. автора)*

В те дни вчерашние свидетели сценических побед Шарлотты, люди, еще недавно сопереживавшие судьбам ее героинь, словно впервые открывали величие ее искусства, которому актриса безраздельно служила. Вот когда во всю силу сказалась ее популярность. Город будто попал во власть болезни. Восторг воспоминаний, слезы, вздохи, стремление увековечить память об ушедшей, перемешиваясь, бурля и судорожно выплескиваясь, создавали лихорадочную, напряженную атмосферу. Переполненные памятными заметками, газеты и журналы хором оплакивали и славили Шарлотту. А сотни гамбургцев стучались к отцам города, подавали пространные петиции, предлагая организовать сбор средств, чтобы воздвигнуть памятник артистке, учредить фонд ее имени, из которого смогли бы черпать помощь престарелые комедианты.

Гамбург тех дней напоминал растревоженный муравейник. Как ни старались старожилы, они не в силах были припомнить что-либо подобное. Весть о событиях в городе быстро разнеслась не только в других немецких землях, но даже в соседних государствах. Масштабы траура, воцарившегося в Гамбурге, вызывали недоумение иностранцев — трудно было поверить, что утрата любимой актрисы вызвала такой небывалый отклик.

Внезапная смерть мадемуазель Аккерман не могла не породить и различных толков. Одна из версий особенно удручала Шрёдера, хотя была сущим вымыслом: носились слухи, будто именно он повинен в смерти сестры, которую избил за ослушание. Досужие языки, разнося эти вести по городу, грубо искажали случай, действительно происшедший в труппе. Вздорные сплетни доставляли Шрёдеру, и без того тяжко переживавшему смерть Шарлотты, незаслуженную боль. Годы спустя вспоминая те дни, вот что поведал он актеру Ф.-Л. Шмидту:

«Смерть моей сестры доставила мне много огорчения, ибо меня считали виновником ее гибели. Я руководил в то время постановками балета и только что разучил „Бочара“. Шарлотта танцевала роль моей жены. Так как у меня было слишком много работы, то я не мог входить во все подробности спектакля. Я

предписывал, например, костюм и ожидал, что вечером я встречу действующих лиц, одетыми в назначенное мною платье. Когда я вступил на сцену и увидел, что моя сестра одета как аркадская пастушка, я немало испугался и резко упрекнул ее в этом. „Как же мне одеваться?“ — спросила она. „Согласно предписанию“, — ответил я. При повторении балета она, правда, была одета совершенно иначе, но юбка ее была столь коротка, что я снова рассердился. „Хорошо, — сказал я ей, — завтра я пойду к матери; она уж тебе все объяснит как следует“. Эти слова дали повод к распространению слуха, будто мы с Шарлоттой сильно поссорились и будто даже я побил ее. Вы можете себе представить, как я страдал от этой клеветы… Ей не суждено было и без того долго жить на свете, она была слишком нервна, слишком впечатлительна и полна романтических идей».

Со смертью Шарлотты гамбургская труппа словно утратила один из важнейших магнитов. Большинство ролей мадемуазель Аккерман-младшей Шрёдер передал своей жене. Но решиться выступить в них для мадам Шрёдер было не просто. Ее мягкую, интеллигентную актерскую манеру публика считала достойной и приятной. И все же она явно уступала темпераментной, порывистой, предельно отвечавшей характеру пьес «бурных гениев» игре Шарлотты. Не случайно, прежде чем предстать героиней спектакля «Эмилия Галотти», этой одной из лучших ролей мадемуазель Аккерман-младшей, новая исполнительница обратилась к залу с кратким словом, заранее прося о снисхождении: ей не дано воссоздать образ, который так любим здешней публикой. Актриса понимала, что неспособна полностью закрыть брешь, образовавшуюся в труппе, и не обманулась. Хотя филигранность речи, тонкость чувств и женственность, отличавшие Эмилию мадам Шрёдер, были по-своему привлекательны, публика тосковала по пылкой, романтически приподнятой Эмилии Шарлотты и, мысленно сравнивая двух актрис, безоговорочно предпочитала образ прежний. То же случилось с оценкой игры других актрис, например Иоганны Сакко, также унаследовавшей несколько ролей Шарлотты.

Месяц сменялся месяцем, а год — годом, но публика и критика оставались верны себе. О Шарлотте продолжали выходить статьи и даже книги; например, в 1780 году были опубликованы «Последние дни юной мадемуазель М.-М.-Ш. Аккерман». Подзаголовок сообщал, что основа книги — подлинные документы. Тогда, как и десятки лет позднее, о Шарлотте создавали пьесы, стихи и повести, и образ ее в литературе постепенно обрел романтический ореол и стойкую популярность. Имя ее приобщало читателей многих поколений к

истории театра ушедшего столетия; они снова и снова листали пожелтевшие страницы немецкого прошлого и переживали судьбу вечно юной актрисы-кометы, память о сценических завоеваниях которой оказались не в силах стереть безжалостные воды Леты.

# Глава 12
# ВСТРЕЧА С ШЕКСПИРОМ

Результаты «Объявления», опубликованного Шрёдером в «Театральной еженедельной газете», были не очень существенны. Самым крупным событием стала пьеса Ф.-М. Клингера «Близнецы» и проникнутая мятежным бунтарством драма И.-А. Лейзевица «Юлий Тарентский», основу которой составила популярная у штюрмеров тема вражды двух братьев, наиболее совершенно прозвучавшая позднее в «Разбойниках» Ф. Шиллера. Кроме них театр получил еще несколько переводов-переработок с английского. На том репертуарный приток, на который рассчитывала дирекция Гамбургской сцены, иссяк. Снова и снова обращается Шрёдер к различным средствам, способным, по его мнению, поправить дело. Так, в 1776 году он пытается, например, наладить сотрудничество со штюрмерами, входившими в «Гёттингенское содружество поэтов», и заинтересовать их работой для театра. Одновременно он просит их заняться переделками драм Шекспира. Шрёдер заключает также договор с Лессингом, которому гарантировал 100 дукатов за каждую годную для сцены, не шедшую еще пьесу. Но и здесь дальше переговоров и обещаний не пошло — надежда на новую драму Лессинга не оправдалась.

Искренняя озабоченность создавшимся положением присутствует в шрёдеровском предисловии к изданию «Гамбургский театр», организованном им, чтобы знакомить зрителей с пьесами, принятыми дирекцией к постановке. Шрёдер обращается здесь к поэтам Германии и просит поддержать его усилия. Он выражает уверенность, что рвение авторов, «наши признательность и внимание могут позволить нам обойтись без того, чтобы обращаться *только* к переводной драматургии и суметь осуществить благочестивую мысль о национальном театре».

«Объявление» и этот призыв Шрёдера к писателям-соотечественникам по своей сущности тесно связаны между собой и являются продолжением начинания Лессинга. Их объединяет прогрессивная мысль об утверждении в Германии собственного, национального театра. Заботясь о высоком уровне организационной и творческой жизни своей труппы, Шрёдер считает надежной опорой отечественный репертуар, его отменные идейно-художественные достоинства. Что касается сценического воплощения новых пьес, то, по мысли его, актеры, использовав возможности постановщика, вкус передовой публики и критики,

их взыскательность, станут предъявлять к себе большие требования и благодаря выступлениям в близкой им по духу немецкой драматургии будут совершенствовать свое искусство. Понятные и исполнителям и зрителям германские быт и нравы, показанные со сцены, помогут пропаганде родной культуры и отказу от многих импортируемых сейчас чуждых широкому зрителю переводов-переделок.

С первых лет своего директорства Шрёдер не ограничивался влиянием, которое оказывала на публику его сцена. Он обратился к помощи прессы, ее большим возможностям. Шрёдер не только охотно одобрял проявление достойных пристрастий зрителей, но не боялся порицать их заблуждений. Издаваемая им «Театральная еженедельная газета» сообщала о целях дирекции Гамбургского театра, направляла и воспитывала вкус публики, готовила ее к встрече с новой драматургией. Другие солидарные с ней газеты придерживались той же практики. Так, на страницах одной из них появились, например, сцены из «Домашнего учителя» Якоба Ленца, снабженные полезными комментариями. Их опубликовали задолго до того, как этот драматургический первенец писателя появился на Гамбургской сцене. А спектаклю «Гёц фон Берлихинген», как уже говорилось, предшествовало особое издание программы-путеводителя, подготовленного Шрёдером и его другом Христианом Боде.

Творческие контакты со штюрмерами, обращение к их драматургии оказывали на Шрёдера существенное влияние. Гамбургский театр одним из первых показал столь близкого к манере шекспировских хроник гётевского «Гёца фон Берлихингена». И нет ничего удивительного, что, не получив ожидаемого отклика авторов-соотечественников на свое «Объявление», Шрёдер решительно берется за драмы Шекспира, масштабные полотна которого пленяли его глубокой правдивостью, мощью событий, мудростью, сложностью внутренней жизни героев.

Около полутора десятков лет минуло с тех пор, как он впервые услышал страстный монолог полководца Отелло и горькие раздумья страдающего в Эльсиноре Гамлета, прозвучавшие из уст заезжего англичанина маэстро Стюарта. Но время не изгладило огромного впечатления, оставленного ими. Любовь к Шекспиру вспыхнула в Шрёдере с новой, осознанной силой. В этом бесспорно сказались просветительские веяния времени. Однако способствовали тому не одни «бурные гении», а вдохновенные переводчики, благодаря которым немцы познали Шекспира.

К середине XVIII века тяга к наследию Шекспира заметно

возросла. Это случилось сначала в Англии, а затем и в странах Западной и Центральной Европы. Пьесы Шекспира вызывали самую противоречивую реакцию. В яростных спорах бились восторженные поклонники его драм и их противники. Не только в соседних странах, но и на родине Шекспира зрители неспособны были еще принять его пьесы без купюр и переделок. Поэтому первое знакомство театральной публики с Шекспиром носило как бы предварительный характер и рассчитано было на привыкание зала к необычности его драм.

Шрёдер столкнулся с этой особенностью летом 1776 года, когда вместе с мадам Аккерман совершал поездку в Прагу и Вену. Посетив по дороге Брауншвейг и Дрезден, путешественники прибыли в столицу Чехии. Здесь и довелось им впервые увидеть спектакль «Гамлет». Постановка эта для Шрёдера была приятной неожиданностью — попытки европейского театра показать публике драмы Шекспира были еще редкими и робкими.

Первые переводы далеко не всегда отражали достоинства оригинала. Энтузиасты, трудившиеся над ними, стремились приспособить шекспировские пьесы к возможностям восприятия их людьми своего, XVIII века. Для этого спешили убрать из драм «варварство» и «вольности» эпохи Возрождения. А чтобы смысл легче воспринимался, переводили их прозой.

Христоф Мартин Виланд был первым, кто познакомил немцев с наследием Шекспира — в 1762–1766 годах он перевел двадцать две его пьесы. Интерес к этим произведениям возрастал, а вскоре появилась потребность видеть их на сцене. И потому пока, пользуясь советами и дружеской поддержкой Лессинга, профессор из Брауншвейга Иоганн Иоахим Эшенбург в 1775–1777 годах осуществлял уточнение работы Виланда и переводил четырнадцать шекспировских драм, у того отсутствовавших, начали появляться немецкие театральные версии этих произведений. Первой оказался «Гамлет», написанный в 1773 году венцем Францем Гейфельдом и поставленный в Праге. Основой этого сценического варианта шекспировской пьесы был перевод ее, сделанный Виландом.

Гёте с волнением вспоминал о счастливом времени своей молодости, когда он и его друзья, участники Страсбургского кружка, смогли наконец познакомиться с наследием Шекспира. Это знаменательное событие произошло, говорил поэт, когда «появился перевод Виланда. Мы проглотили его, сообщили и рекомендовали друзьям и знакомым». Гёте не сетовал, что перевод сделан прозой; напротив, видел в этом насущную необходимость и ценил пользу, которую читатели, даже не подозревая, от этого получают. «Мы, немцы, — убежденно

утверждал поэт, — имели ту выгоду, что некоторые выдающиеся произведения других наций первоначально переведены были на наш язык в форме легкой и приятной. Шекспир в прозаическом переводе сперва Виланда, потом Эшенбурга мог таким образом получить широкое распространение, как общедоступное чтение, подходящее для каждого читателя; благодаря этому он произвел большое впечатление». И далее пояснял: «Я уважаю ритм и рифму, необходимые для того, чтобы поэзия стала действительно поэзией, но самое глубокое и подлинное в ней, то, что воспитывает и приносит действительную пользу, становится особенно ясно, когда поэта переводят прозою: тогда остается чистое, совершенное содержание, которое, когда оно отсутствует, нередко заменяется блестящей внешностью, а если оно имеется, может быть заслонено ею». А завершал свою мысль так: «Для толпы, на которую надо влиять, простой прозаический перевод лучше всего. Критические переводы, соперничающие с оригиналом, служат только для развлечения самих ученых». Когда же речь шла о его коллегах, членах Страсбургского кружка, Гёте с удовлетворением говорил, что Шекспир влиял на них «в переводе и в оригинале, частями и в целом, отдельными местами и в извлечениях». Так, начав с переводов Виланда, он и его друзья «утверждались все более и более в знании Шекспира».

Слова Гёте подтверждают не только особое отношение к шекспировским героям, их автору. Они характеризуют интерес, проявленный к наследию Шекспира самыми разными социальными кругами, различными по культуре и пристрастиям. Драматургия Шекспира, сознательно превращенная просветителями в «общедоступное чтение, подходящее для каждого читателя», большое впечатление, которое оставалось от нее благодаря хорошим переводам, — разве не свидетельство это победы усилий немецких деятелей культуры XVIII века?

А что же они сами? Были ли единодушны в своих взглядах и оценках, когда речь шла о Шекспире? Гёте вспоминал, что, потрясенный мощью шекспировского гения, он был охвачен тогда «великим энтузиазмом. Радостное сознание, что надо мной парит что-то высшее, действовало заразительно на моих друзей, которые все держались такого же образа мыслей. Мы не отрицали возможности ближе изучить его достоинства, лучше понять их и глубже оценить; но это предоставляли позднейшим эпохам; теперь мы хотели принимать в них радостное участие, живо подражать им и, принимая во внимание огромное наслаждение, которое доставлял нам этот автор, не столько исследовать его и находить в нем недостатки, сколько относиться к нему с безусловным почитанием».

Свидетельство поэта касается не только участников Страсбургского кружка. Оно — характеристика переломного процесса, происходившего тогда в умах передовой молодежи страны. Когда и кем положено было начало подобного настроения? Гёте считал, что оно «получило большое распространение и захватило очень многих с тех пор, как Лессинг, пользовавшийся большим доверием, подал первый сигнал к тому в своей „Драматургии“».

«Гамлет», сыгранный в Праге труппой Бруниана, произвел на Шрёдера большое впечатление. И вовсе не значительностью постановки, а огромными возможностями, таящимися в шекспировском тексте. Принимая привнесенные черты гейфельдовской версии, главная цель которой сводилась к приспособлению пьесы елизаветинских времен к чуждому ей характеру сцены-коробки XVIII века, Шрёдер внимательно вслушивался в каждую фразу, звучащую с подмостков. Он с досадой отмечал актерские промахи, особенно в важнейшие моменты действия; исполнители не дали себе труда вникнуть в глубины текста, а потому подчас неверно играли. Сидя в публике, он мысленно намечал мизансцены, которые четкая шекспировская воля властно диктовала постановщику. Каждая новая картина позволяла делать открытия — угадывать благодарные театральные перспективы, которых не замечал в трагедии прежде, при домашнем чтении. Чем больше вникал теперь Шрёдер в смысл реплик Гамлета и его окружения, тем тверже убеждался в неестественности, нарочитости, которые вносили в спектакль актеры, не сумевшие раскрыть реалистического замысла автора.

Шрёдер читал «Гамлета» в переводе Виланда, знал о противоречивых оценках Шекспира самыми почитаемыми немецкими художниками. Еще со времен Гамбургского национального театра он был осведомлен о горячем одобрении творчества Шекспира, высказанном Лессингом в «Гамбургской драматургии». Вдохновленный пражским примером, Шрёдер решил выйти за пределы узколитературных интересов и сосредоточить внимание на театральной специфике шекспировских пьес.

Первым Шрёдер выбрал «Гамлета». Почему именно его? Можно объяснить это знакомством с бруниановским спектаклем. Но, думается, решению гамбургского директора способствовал все возраставший интерес к богатствам мира, который открыл немцам восьмитомник Шекспира, появившийся усилиями Виланда в середине 1760-х годов в Цюрихе. Внимание к наследию британского поэта, его идеям, заметно расширяясь, завладевало

также молодыми бюргерами, далекими от литературных веяний эпохи. Теперь каждый из них, повседневно испытывавший тяжесть социальной несправедливости, не видя выхода из сложного политического и экономического положения страны, считал себя Гамлетом, судьба которого безысходно трагична.

Касаясь особенностей тех дней, Гёте отмечал серьезность немцев, говорил, что она была такой, которая естественно приводила их «к усмотрению кратковременности и малоценности всего земного». А поскольку английская поэзия «исходила из более высокой степени культуры, то она нам очень импонировала». Знакомясь с самыми различными английскими авторами, каждый реагировал на их произведения согласно своему характеру. «Одни, — отмечал он, — искали более легкой, элегической грусти, а другие — тяжкого отчаяния, на все махнувшего рукой». Вот тут-то на первое место и выступал «сам отец и учитель наш Шекспир» — поэт, «который вообще способен распространять такую чистую веселость». Именно он странным образом поддерживал «это мрачное настроение». Что же касается героев шекспировских драм, то «Гамлет и его монологи сделались призраками, жутко действовавшими на все молодые умы. Главные места все знали наизусть и охотно декламировали их, и каждый считал себя вправе быть таким же меланхоликом, как принц Датский, хотя он не видел никакого духа и не имел нужды мстить за короля-отца». Этим людям, считал Гёте, «жизнь опротивела от недостатка дела. …Мучимые неудовлетворенными страстями, не получая извне никакого побуждения к сколько-нибудь значительным действиям, имея в будущем перед собою только тягучую неодухотворенную мещанскую жизнь, люди в раздражении и дерзости утешали себя мыслью, что всегда могут по собственному желанию покинуть жизнь, если она им окончательно надоест, и кое-как преодолевали этим ежедневные неприятности и скуку».

Нет ничего удивительного, что, заговорив теперь по-немецки, герои Шекспира — и в первую очередь Гамлет, проповедуемые им мысли — попали на хорошо подготовленную почву. Переживания принца Датского находили живейший отклик в настроениях немецкой молодежи, вообразившей, «что надобно превратить поэзию в действительность» и поступать так, как это делают литературные герои. Именно тогда, когда, по словам Гёте, «душевное самоистязание… было в порядке дня и беспокоило лучшие умы», Шрёдер и решил поставить «Гамлета». Спектакль этот был не только первым появлением Шекспира на Гамбургской сцене, но первой театральной встречей немцев XVIII века с шекспировским наследием.

Стремясь уложить ренессансную трагедию в прокрустово ложе сцены эпохи Просвещения, Шрёдер, опираясь на «венский вариант», сократил кое-что в первых актах, переставил несколько картин местами, в последних же актах восстановил эпизоды, опущенные Гейфельдом. Вначале, как и там, Шрёдер вычеркнул роль Лаэрта. Опустил он и кладбищенскую сцену в последнем акте; однако через два месяца после премьеры снова вернул ее. Восстановил он позже и роль Лаэрта. В гамбургском варианте «Гамлета» было еще два важных изменения. Они касались Фортинбраса и королевы Гертруды. Сцены с Фортинбрасом, его войсками были убраны, а мать Гамлета изображалась соучастницей вероломства короля Клавдия. Серьезной переделке подвергся также финал пьесы.

«Гамлет» в гамбургской переработке 1776 года был разделен на шесть актов — Шрёдеру представлялось это удобнее для постановки. Век спустя шекспировед Р. Гене так напишет об изменениях в пьесе: первый акт версии Шрёдера близок к варианту Гейфельда и кончался репликой Гамлета: «Призрак моего отца в доспехах…» Во втором акте Шрёдер восстановил вычеркнутую Гейфельдом сцену Полония, Офелии и Лаэрта, далее же сохранил текст первого акта оригинала до конца. Второй акт переделки завершался тирадой: «Век вывихнут. Несчастье, что я рожден его поправить!» Третий акт гамбургской версии начинался сразу со сцены в королевском дворце. Последующие эпизоды были сильно сокращены, первая картина с актерами изъята. Но примечательно: здесь Шрёдер показывал дописанную им сцену отравления Клавдием короля Гамлета. Далее происходила встреча принца и Офелии. После беседы короля с Полонием следовал монолог Клавдия в спальне, и завершалось все решением Гамлета не убивать отчима. Молитва короля, которая у Шекспира идет после сцены «Мышеловки», в шрёдеровской версии опережает представление актеров и завершает третий акт. Четвертое действие начинается поучениями Гамлета актерам; затем шли «Мышеловка» и сцена разговора Гамлета с матерью. Беседа короля и королевы открывала пятый акт переделки, а не четвертый. Вслед за тем король давал наставления Гильденстерну. Поход Фортинбраса в варианте Шрёдера отсутствовал. Опущенные же Гейфельдом обе сцены Офелии и Лаэрта Шрёдер восстановил. Его пятый акт заканчивался уходом Лаэрта. Покидая дворец, юноша восклицал: «Месть, король, месть!» За сыном Полония удалялся и король. Таким образом, заключение четвертого акта оригинала становилось у Шрёдера завершением действия пятого. Финальный, шестой акт начинался картиной на кладбище —

Гамлет беседовал с могильщиками. У Гейфельда этот эпизод отсутствовал. Шрёдер восстановил его, но убрал центральное событие — похороны Офелии. Позднее на кладбище появлялся Гильденстерн и приглашал принца во дворец, где король намеревался помирить его и Лаэрта. Далее следовал краткий разговор Гамлета с Горацио. Действие завершалось в дворцовом зале, где вначале король поручал Лаэрту погубить принца. В шрёдеровской переделке поединок Гамлета с сыном Полония отсутствовал. Вместо него были вставлены несколько реплик принца и Лаэрта. Король предлагал всем присутствующим в честь примирения враждовавших осушить бокалы. Королева нечаянно брала кубок, предназначавшийся сыну. Выпив за здоровье принца, она чувствовала действие яда.

Финал трагедии был переделан, дописан Шрёдером в штюрмерском духе:

«**Горацио**. Что с королевой?

**Гамлет**. Что с вами, мать?

**Король**. Это обморок.

**Королева**. Нет! Питье, о бесценный Гамлет, питье отравлено…

**Гамлет**. Отравлено? Вот яд и для тебя, проклятый убийца!

*(Закалывает короля.)*

**Король**. Предательство! На помощь!

*Все выхватывают шпаги.*

**Королева**. Остановитесь, Лаэрт! Датчане, стойте! Слушайте, слушайте вашу умирающую королеву! Умирающий не лжет. Он был убийцей, ваш король! Он отравил моего супруга. И я, ваша королева, — о, пусть мой собственный язык будет моим обвинителем — согласилась на это убийство.

*Гремит гром, королева падает в кресло. Придворные, окружавшие ее, пораженные этим признанием, в ужасе отступают.*

**Гамлет**. Небо подтверждает ее слова.

**Гильденстерн**. Будь проклят тогда этот меч и рука, которая его держит. *(Бросает свой меч.)*

**Королева**. О, как страшен, как ужасен суд надо мной! Лишь одно, одно объятье, Гамлет!

**Гамлет**. Мать! Примиритесь с небом.

**Королева**. О, сын мой! Преступление оттолкнуло меня от твоего сердца. О, как ужасно, ужаснее, чем яд, гнетет тяжесть мою душу. Прости меня, Гамлет! Простите меня, датчане! Пусть сойду я в могилу не отягченная вашим проклятьем! Ваш король отмщен! Гамлет, сын мой! Небо, сжалься надо мной! *(Королева протягивает руки к Гамлету, но никнет в момент, когда тот*

*склоняется над ней.)*

**Лаэрт**. Небо справедливо! Простите меня, принц! Я причастен к этому преступлению — король-злодей ослепил мое сознанье. Вы не повинны в смерти моего отца, я — вашей матери.

**Гамлет** *(пожимает руку Лаэрта, затем говорит).* Моя бедная мать! Вы, стоящие здесь с побледневшими лицами, вы, застывшие от изумления и дрожащие от ужаса, вы, узнавшие теперь обо всем, будьте же свидетелями на суде, который рассудит меня и Данию. От вас зависит судьба моей чести и мое оправдание».

Итак, сомневающийся, страдающий, призванный отмстить вероломному узурпатору и восстановить справедливость, Гамлет оставался в живых и становился властителем Дании. Этот финал завершал версию Шрёдера, которая на многие годы завоевала немецкие подмостки.

Текст переработки опубликовали через год после премьеры. На обложке стояло: «„Гамлет, принц Датский“. Трагедия в шести актах. Для Гамбургского театра. Гамбург, 1777». Ни здесь, ни, позднее Шрёдер не называл себя автором сценического варианта «Гамлета». Вероятно, не хотел лишать Гейфельда приоритета переделки, которую положил в основу своей версии. Хотя гамбургский вариант трагедии был уже напечатан, Шрёдер продолжал над ним работать.

Начав работу над «Гамлетом», Шрёдер не был отягчен традициями его сценической интерпретации. Немцы Шекспира не играли. Выходцы же с Британских островов, так называемые «английские комедианты», исполнявшие отрывки из этой и других драм своего прославившегося земляка, давно стали театральной историей. Их появление в Гамбурге, частые выступления там начались в самом конце позапрошлого, XVI столетня, когда актеры покидали родину и оседали в соседних странах, особенно там, где многие знали по-английски. Разноязыкий, большой, богатый Гамбург был едва ли не лучшим местом для выступлений странников-британцев. И жители порта-великана первыми знакомились с Шекспиром, смотрели сцены из его драм, слушали монологи их героев, звучавшие словно бы с подмостков далекого лондонского «Глобуса».

Прошло много десятилетий. «Английские комедианты», их традиции позабылись в Гамбурге давным-давно. Поэтому, взявшись в середине 1770-х годов за трагедию Шекспира, Шрёдер не имел близких образцов, способных помочь ему в новом, трудном деле. Теперь он, внимательно вчитываясь в текст «Гамлета», сам намечал главные вехи будущей постановки. Шрёдер сразу решительно отказался от приподнятой читки

актеров. Отверг и приукрашивание внешности героев, столь принятое в сценических портретах действующих лиц не только пьес Корнеля и Расина, но очень популярного сейчас Вольтера.

Еще летом 1776 года, задумав постановку, Шрёдер мысленно раздал все роли. Он решил, что Брокман будет Гамлетом, королем Клавдием — Рейнеке, а Офелией — Доротея Аккерман. Что же касается роли для себя, то выбор его мог показаться неожиданным — Шрёдер отдал предпочтение Призраку короля Дании.

Чем привлек актера этот образ? Что видел он в явившемся в Эльсинор закованном в рыцарские латы привидении, внесшем глубочайший разлад в душу страдающего, ищущего правды сына? Ответ дала премьера. Начало же его крылось в особенностях творчества Шекспира.

Этот драматург — в отличие от многих своих последователей — придавал Тени большое значение. Он видел в Призраке не плод болезненной фантазии принца, а лицо *действующее.* Думается, решив ставить «Гамлета», Шрёдер разделял эту мысль, подчеркнутую Лессингом в «Гамбургской драматургии», и именно так трактовал Тень в своем спектакле. Лессинг анализировал призраки, волею авторов являвшиеся в пьесах английских и французских. И предпочтение отдал Шекспиру-поэту, Шекспиру-психологу, сочинителю горестной Тени короля Дании, а не Вольтеру, тоже вводившему привидения в свои драмы. У Вольтера, считал Лессинг, призраки — «поэтическая пружина, которая нужна только для связи действия; само по себе оно нимало не интересует нас». Шекспировское же привидение — «лицо поистине действующее, в судьбе которого мы принимаем участие». Не случайно «оно внушает нам не только ужас, но и сострадание».

Вызывал ли сочувствие Призрак Шрёдера? Современникам особенно запомнилась первая картина гамбургского спектакля, когда на мрачной террасе показывались караульные, а позднее раздавался возглас: «Смотрите, он снова пришел!» И Призрак действительно выступал «в том облике, в котором некогда разгуливало величие погребенной Дании».

Тень отца Гамлета, сыгранная Шрёдером, оставляла волнующее, скорбное впечатление. Призрак — Шрёдер не ходил, он словно парил в ночном тумане. Царственность высокого, закованного в латы рыцаря, горестная встреча его с сыном, страшный рассказ о вероломстве Клавдия располагали к нему сердца зрителей, застывавших от жалости и ужаса. Картина встречи длилась недолго, но в зале по-прежнему стояла гробовая тишина. А Дух уходил, будто растворяясь в темном сводчатом

дворцовом переходе. Сцена эта была так выразительна и сильна, «что всякое движение замирало в душе у каждого». Казалось, нет сейчас в театре нескольких сотен безмолвных людей, нет здесь и актеров. Есть же только двое — несчастные отец с сыном, встретившиеся в глухую полночь, чтобы воскресить истину и попранную справедливость.

Шрёдер и вся его труппа готовили «Гамлета» терпеливо и увлеченно. И через месяц после начала репетиций афиши приглашали на первый шекспировский спектакль.

20 сентября 1776 года Брокман предстал наследником датского престола. Он рисовал Гамлета словно пастелью — сентиментальным, лиричным, мягким, нерешительным. Обыденный, разговорный тон прозаической по форме речи принца, совсем не героико-театральное обличье делали его похожим на обыкновенного страдающего человека, подавленного внезапным тяжким горем. Брокман был несколько полным, но красивым. Выразительные глаза его, приятного тембра голос, горделивая осанка нравились публике. А сходство Брокмана с Лессингом увеличивало притягательность актера для ценителей искусства.

Элегический тон, надломленность Гамлета — Брокмана трогали, волновали зал. Но в сценах, где должен был вступить в силу, темперамент, взрыв эмоций, Брокман убеждал меньше. Однако современной публике хотелось видеть Гамлета модным тогда гётевский Вертером, и Брокман абсолютно отвечал этому желанию.

Премьера прошла невиданно, триумфально. С той поры зрители буквально ломились на спектакль. Поэтому в дальнейшем каждый пятый вечер играли «Гамлета» — случай редчайший и исключительный. Роль принца принесла Брокману громкую известность. Когда же в 1778 году актер покинул Гамбургский театр, исполнять ее стал Шрёдер.

Играя Гамлета, Шрёдер резко отступил от манеры Брокмана. Герой его был активным, волевым и решительным. Это становилось заметным буквально с третьей реплики. Эпизод, начинавшийся словами: «Мне кажется? Нет, есть…», у Шрёдера лишен был брокмановской элегичности. Рядом с негодованием, которое отчетливо звучало в его тоне, присутствовала грусть. Гамлет Шрёдера старался скрыть ее, но тщетно — она невольно прорывалась. В следующем затем монологе Шрёдер раскрывал противоречивые чувства, боровшиеся в истерзанной, осиротевшей душе принца: взволнованность, сожаление сменялись отвращением и решимостью.

Различие в трактовке центрального героя делалось особенно

наглядным в сцене появления Тени. Брокман сразу устремлялся к Духу, а затем был вял и нерешителен. По-другому вел себя здесь Шрёдер. Увидев Призрака, его Гамлет резко отступал назад. Внезапность, необычность встречи делала движения принца не только стремительными, но и опасливо настороженными. Действиями актера в этой сцене руководила логика, которой следует человек, глубоко потрясенный, человек, которого невероятные события привели в полное замешательство. При виде Тени Гамлет — Шрёдер так отшатывался от нее, что с головы его слетала шляпа. Принц дрожал всем телом, торс его медленно клонился назад, а глаза впивались в знакомый облик странного пришельца. Несколько мгновений Гамлет Шрёдера стоял так, тяжело дыша и дрожа от ужаса. Но вот прикованные к Призраку глаза решали рассмотреть его поближе. Принц торопился, он хотел успеть услышать то, что рыцарь мог ему поведать. Голова и торс Гамлета начинали медленно тянуться вперед, а несколько шагов приближали его к туманному видению. Теперь он немного утрачивал страх и подбирал слова, которые с трудом произносил все еще деревеневшим от ужаса языком. Минуты спустя испуг отступал, дрожь в теле унималась, голос Гамлета — Шрёдера становился тверже, речь — уверенней и громче. «Почему я должен бояться?» — словно вслух размышлял Гамлет, и в эти мгновения лицо его выражало волю и решимость. Сказав: «Я хочу идти с тобой!» — принц устремлялся за Тенью. Но вот шедший от правой кулисы к левой Гамлет — Шрёдер достигал центра сцены. Лицо его снова туманило облако сомнения, страх возвращался, и мысль, верно ли он поступает, вызывала растерянность. Но Гамлет Шрёдера спешил подавить в себе неуверенность, испуг и решительно следовал за Призраком. Слушая затем слова отца, сын не испытывал ни колебаний, ни сомнений. Гамлет стоял, жадно впитывая скорбный рассказ, лишь подтверждавший его давние догадки. Сердце принца сжимала жесточайшая боль. На его лице появлялось выражение сострадания, которое сменяла жесткость, говорившая о решимости мстить ненавистному Клавдию.

Одним из самых красноречивых моментов исполнения был следующий затем монолог. Чувства, охватившие принца при тревожащей встрече с отцом, находили выход в тираде, которую он произносил, неотрывно глядя вслед исчезающей в сумраке Тени: «О ты, все войско неба…» Потом Гамлет — Шрёдер словно мысленно повторял сказанные Призраком фразы и взволнованно восклицал: «Помнить о тебе?» — и заключал торжественно, словно давая клятву погибшему отцу: «Да, бедный Дух…»

Сравнивая двух крупнейших гамбургских актеров, их

возможности, Ф.-Л. Мейер утверждал, что у Брокмана «ни один атрибут сильного темперамента не отсутствовал, кроме самого темперамента». Что касается Шрёдера, то «внутренний огонь», который проявлялся у актера «в каждом движении, в каждом звуке, хотя он и не переставал владеть им, огонь, которому впоследствии дал волю Флекк… — этот огонь совершенно отсутствовал у Брокмана. Он играл в темперамент, он напоминал итальянцев, но сам он не был темпераментным. Его огонь оставался чисто ораторским».

Различие, которое подчеркивал здесь критик, бесспорно сказалось в воплощении роли Гамлета. Но таланты и трактовки двух больших артистов имели своих приверженцев и одинаково высоко почитались ценителями искусства.

Стоило Шрёдеру поставить «Гамлета» — и трагедия эта привлекла огромный интерес публики. Широкий общественный резонанс спектакля способствовал исключительной популярности переделки шекспировской пьесы. Она обошла все сцены Германии, потрясала публику, вызывала восторг.

Не прошло и пяти лет со времени гамбургской премьеры, а критика писала об успехе «Гамлета» как о «совершенно поразительном явлении на немецком театральном небосводе». «Гамлетовская лихорадка» сделалась повальной. Трагедию играли в городах и деревнях, в роскошных театрах и балаганах.

Видя эту разрастающуюся моду, художники и скульпторы — профессионалы и любители — спешили увековечить полюбившегося всем Гамлета, варьированного актерами различной одаренности. Но самой известной оставалась первая, гамбургская трактовка принца Датского, принадлежавшая Францу Брокману.

В сезон 1777/78 года, во время гастролей Брокмана в Берлине, известный график Даниэль Ходовецкий запечатлел его в роли Гамлета. Живо интересуясь шекспировской трагедией, художник неоднократно посещал театр, свел знакомство с актерами, которых хотел портретировать. Он рисовал Брокмана, находясь под непосредственным впечатлением от спектакля. Поэтому двадцать семь гравюр, позднее им опубликованные, передают не только облик первого немецкого Гамлета, но и мизансцены понравившейся публике трагедии, сыгранной в берлинском театре Карла Дёббелина. Серия гравюр Ходовецкого сохранила для истории Гамлета — Брокмана, покорного судьбе «близнеца» популярного тогда Вертера. Художник нисколько не польстил актеру — он нарисовал тридцатитрехлетнего Брокмана таким, каким тот представал на сцене, — рано располневшим, с

обрюзгшим лицом и облысевшей головой. Благодаря достоверности рисунки эти были далеки от приглаженных, измышленных графиком книжных иллюстраций. А если говорить об отступлении от истины, которое позволил себе здесь художник, то оно касалось изображения не костюмов и действенно-театральных моментов — жестов, поз, мизансцен, — а интерьерных декораций и сценического освещения. Ходовецкий нарисовал комнаты, их убранство такими, какие появятся в спектаклях лишь лет через пятнадцать-двадцать после берлинских гастролей Брокмана. Он «довообразил» также то сценическое освещение, которое отсутствовало в театре его времени. Бедность оформления спектаклей 70-х годов XVIII столетия заставила художника отказаться рисовать его и сочинить живописную обстановку воссозданных на гравюрах сцен.

Ходовецкий был не единственным, увековечившим образ Гамлета — Брокмана. Портреты актера в этой роли создавали и другие. Они заполняли витрины книжных лавок, и покупали их даже те, кто никогда не бывал в театре. К этому времени относятся также скульптурные портреты шрёдеровского премьера в его ставшей популярной роли. Самый интересный из них — гипсовый барельеф, выполненный в Гамбурге Антуаном Жаком Домиником Рашетом. На нем Брокман одет в костюм, близкий моде XVI века; на голове его, немного набок, — шляпа, украшенная четырьмя страусовыми перьями, собранными в большой нарядный пучок. Примечательно, что Брокман отличен здесь от большинства других Гамлетов, сыгранных его современниками и одетых обычно в стиле рококо. Ведь к тому времени каждый из тридцати театров Германии имел уже своего любимого, мечтательно-меланхоличного принца Датского, над судьбой которого вечерами публика проливала много слез.

От художников не отставали и предприимчивые ремесленники. Золото и серебро отлитых ими медалей сохранило Гамлета таким, каким он представлялся актерам и ваятелям. Волею их фантазии и не всегда больших возможностей облик наследника датского престола причудливо менялся. На одних медалях Гамлет походил на шута, на других — на капрала, на третьих — на бродягу. И все же этот Гамлет, «непонятый, искаженный, окарикатуренный, — писал Иоганн Фридрих Шинк, — всем нравится, производит необыкновенное впечатление и обеспечивает актерам патент на бессмертие». Критик утверждал, что из двухсот человек, которые появлялись на сцене в роли Гамлета, едва ли найдутся хотя бы трое, кто ее понял и верно воплотил.

Но, вопреки всем странным трансформациям, образ Гамлета оставался любим. «Надо признать, — заключал Шинк, — что успехом он обязан своей внутренней ценности, которая при всех бессмыслицах сохраняет достаточно силы, чтобы захватить зрителя».

После «Гамлета» Шрёдер продолжал заниматься Шекспиром. Он стремился не упустить завоеванного, развить, закрепить интерес публики к наследию драматурга и два месяца спустя показал «Отелло». Ни глава труппы, ни актеры в хорошем приеме этой трагедии не сомневались. И были огорчены, потерпев неудачу. Осуществляя переработку драмы, Шрёдер на этот раз мало отступил от оригинала. Он использовал версию пьесы, сделанную Х.-Г. Шмидом, сохранил его купюры и последовательность сцен. Оставил неизменным и финал. Но именно это, как считали, сыграло роковую роль.

Когда 26 ноября 1776 года, на премьере, Отелло — Брокман просил Дездемону — Доротею Аккерман помолиться, а затем, терзаемый ревностью, говорил о наступившем для нее последнем часе, сидящие в зале дамы стали дрожать, плакать и падать в обморок. В ложах началось движение, хлопанье дверьми — это взволнованная публика спешила покинуть кресла, прежде чем героиня Шекспира простится с жизнью. Некоторых зрительниц надо было даже выносить из театра — они не приходили в чувство. Позднее стали известны события посерьезнее — в результате переживаний несколько известных гамбургских дам неудачно, преждевременно разрешились от бремени.

Назавтра представление повторили. Но играли при неполном зале. Поэтому, прежде чем третий раз показать «Отелло», дирекция в специальной афише сообщала, что спектакль претерпел важные изменения. Самые резкие сцены и выражения были сейчас изъяты или смягчены. А главное — заменен наводивший ужас конец. Теперь Отелло имел возможность убедиться в своем заблуждении, и любящая чета оставалась в живых. 5 декабря 1776 года публика увидела эту новую версию драмы.

Думается, истинная тайна неудачи первых двух представлений крылась не только и не столько в драматичной концовке. За долгие годы театралы — а зрители премьеры преимущественно ими и были — успели повидать немало самых разных трагедий. То были пьесы античных драматургов и крупнейших авторов XVII–XVIII столетий — Корнеля, Расина и Вольтера. В них были патетические убийства, самоубийства, стремительные поединки; вечерами на подмостках трагически

гибли десятки популярных, любимых публикой героев. Но реакции, подобной вызванной шрёдеровским «Отелло», пока не случалось.

Что же повергло гамбургцев в столь нервное состояние? В этом, вероятнее всего, повинен был характер исполнения. Брокман и Доротея Аккерман сумели заставить зрителей поверить в истинность происходившего и небывало потрясли зал. Публика восприняла лицедейство не с привычным приятным волнением, а с предельным сопереживанием. Его вызвало искусство актеров, которые внесли в спектакль навеянную штюрмерством реалистическую силу. Все это удалось благодаря предыдущим встречам артистов с драматургией «Бури и натиска», тому, что Шрёдер и его труппа почерпнули из работы над пьесами Лессинга и его молодой смены. Именно школа штюрмерской поэзии помогла им, оценившим реализм Шекспира, постараться исключительно достоверно раскрыть суть трагедии. Вот это-то, необычное, застало публику врасплох и вызвало шквал переживаний.

Измененный финал «Отелло» существенно делу не помог. Хотя исполнение Брокмана и Доротеи Аккерман зал дружно признал отличным, а коварного Яго — Шрёдера запомнил надолго, спектакль быстро сошел со сцены. Но неудача не охладила Шрёдера — он упрямо не отступал от пьес Шекспира. Несколько недель спустя в письме его к Ф.-В. Готтеру, драматургу возглавляемого Экгофом театра в Готе, говорилось: «Венецианский мавр показался гамбургцам слишком страшным. Теперь я занят „Макбетом“». Действительно, Шрёдер поручает Г.-А. Бюргеру переделку трагедии. Когда же работа задержалась, принялся срочно готовить свой вариант «Венецианского купца», чтобы осенью показать его публике.

Вышло так, что вторую часть 1777 года Шрёдер посвятил шекспировским комедиям. Осенью и в начале зимы публика увидела один за другим три спектакля — «Венецианский купец», «Комедия ошибок» и «Мера за меру». Появление их было своеобразной передышкой для публики, для ее переживаний, которых с лихвой хватало прежде — при знакомстве со спектаклями «Гамлет» и «Отелло».

Задумав сыграть «Венецианского купца», Шрёдер опирался на перевод Виланда и Эшенбурга. Переделывая пьесу, он использовал советы Готтера. Спеша скорее показать премьеру, Шрёдер акт за актом посылал в Готу фрагменты переделки и охотно вносил поправки друга, мнением которого очень дорожил. Главным изменением в комедии было то, что события, в ней происходившие, укладывались теперь в три дня.

Последовательность сцен претерпела также большие изменения. Шрёдер сделал это, чтобы избежать частой смены места действия. Он вычеркнул к тому же эпизоды, в которых участвовала Джессика. Но самым прискорбным явился полный отказ от пятого акта; комедия из-за этого лишалась поэтичности и делалась похожей на бюргерскую драму. И все же спектакль имел успех — его сыграли шесть раз за три недели.

Шрёдер был Шейлоком. Его богатый еврей держался гордо, с достоинством, он прекрасно сознавал все значение своего капитала. Актер тонко подметил и передал национальный характер, своеобразные, отличные от итальянских манеры Шейлока. Но совсем не прибегал к типичным интонациям и акценту — этим подчас забавным признакам речи человека, вынужденного объясняться на неродном языке.

Критика высоко ценила новую работу Шрёдера, по не без сожаления поминала о костюме, в котором появлялся его Шейлок. Привычную одежду польского еврея, шляпу с загнутыми вверх полями, с которой шрёдеровский Шейлок никогда не расставался, критика и публика совсем не одобряла. Многие не соглашались со сделанными в пьесе сокращениями, а главное — возмущались вставленными междометиями и целыми фразами, специально призванными смешить зрителей. Правда, кое-кто, порицая это, объяснял подобные отступления от оригинала желанием Шрёдера хотя бы таким способом заставить зрителей «выдержать на сцене всего „Венецианского купца“». Критики спешили оправдать содеянную вольность, уверяя, что даже «такой светлый ум, как Шрёдер», без этих «ужасающих добавлений» не сможет добиться популяризации пьес Шекспира.

Значительные изменения, внесенные в шекспировский текст гамбургских постановок, неверно было бы приписывать личной прихоти Шрёдера. Переделки, которым подвергались здесь пьесы великого драматурга, типичны для просветительского мироощущения. И не только в Германии. Драмы Шекспира фундаментально трансформировались во Франции и даже в Англии. Морализующая интонация, свойственная популярной тогда мещанской драме, торжество добродетели, появлявшиеся волею «поправителей» творений великого поэта, принципиально меняли дело: речь шла о переосмыслении природы шекспировских конфликтов в духе просветительских взглядов.

В 1778 году на смену комедиям пришли трагедии. Шрёдер проделал поистине гигантский труд — он поставил шекспировских «Короля Лира», «Ричарда II» и «Генриха IV». Премьеры этих сложнейших спектаклей показали одну за другой

— в июле, ноябре и декабре.

Интересно, что именно сейчас Шрёдер меняет занавес театра. Минерва, Талия и Мельпомена, написанные там прежде, уступили свое место лицам, куда более близким всем и знакомым. Публика, пришедшая 17 июля 1778 года на премьеру «Короля Лира», внимательно рассматривала и обсуждала появившуюся на занавесе новую аллегорическую картину. Вверху был изображен Шекспир. Он взирал на стоявших ниже Одоардо Галотти и Гёца фон Берлихингена. Композиция эта знаменовала собой художественную и идейную преемственность выдающихся поэтов мира.

«Король Лир» на Гамбургской сцене претерпел большие изменения. Шрёдер, как всегда, переработал пьесу. Помогал ему Унцер — образованный, умный родственник, муж Доротеи Аккерман. Шрёдер много раз откладывал премьеру, кое-что дописывал, менял мизансцены, мучился решением собственной роли — старого Лира. Люди, близко стоящие к его театру, ждали новый спектакль еще к троице, но директор не хотел торопиться показывать его.

В Гамбургском театре «Король Лир» начинался не как у Шекспира. Шрёдер опустил всю экспозицию трагедии — раздел Лиром государства. Первый акт открывался диалогом Глостера и уже опального Кента: «Так в чем причина вашего изгнанья?» — «Вы знаете — славный старый король, правитель страны, решил поделить свое царство между тремя дочерьми, — звучало в ответ. — Я был против этого». И Кент коротко рассказывал о случившемся. Затем следовала беседа Глостера с сыном Эдмондом, но диалог этот был сильно сокращен. Что касается сцен, то дальнейший порядок их соответствовал шекспировскому.

Выход Лира — Шрёдера был стремительным и праздничным. Король прискакал с охоты. Он приятно возбужден, походка его бодра, взгляд радостен, голос звучен. За Лиром следовали рыцари и сквайры; свита обсуждала богатые трофеи и предвкушала отдых и застолье. Но нервное оживление, сквозившее в движениях и речи короля, не делало его моложе. Играя Лира легким и подвижным, Шрёдер рисовал в нем все приглушенным, закатным. В облике и повадке короля отчетливо проглядывала старость. А нынешний взбодривший его прилив сил был лишь миражем, рожденным скачкой, ветром и охотой.

Нервы короля взвинчены. Он нетерпелив. И потому лихорадочно приказывает, требует. Но возбуждение быстро иссякает. Тогда голос Лира — Шрёдера тускнеет, в нем появляется все больше вялых, блеклых нот. Лишь новый мощный взрыв эмоций способен вернуть королевской речи полнозвучность

и силу.

Охота утомила Лира, он проголодался. Так пусть немедля всех зовут к столу! Но что это? Приказ короля — уж не приказ. Впервые его не бросаются исполнить. Когда же явившаяся наконец Гонерилья начинала жестоко поучать вчерашнего всесильного владыку, диктовать законы, по которым тот обязан теперь жить, буря негодования охватывала Лира — Шрёдера.

Внезапный натиск Гонерильи потрясал его, лишал речи, возможности шевельнуться. Лир Шрёдера стоял как оглушенный, не в силах верить в то, что слышал. Поток обрушившихся на него упреков, обвинений решительно стирал веру в бескорыстие, доброту и великодушие той, кого он так любил. Лир не только убеждался в лицемерии дочери, но впервые терял привычную опору — королевскую власть и раболепное повиновение приближенных. Но и столкнувшись с этой переменой, не успевал понять, что, разделив владения, утратил власть и стал обыкновенным смертным, к желаниям которого все остаются глухи.

Взором человека, едва очнувшегося от сна и не верящего, что происходящее здесь — унизительная явь, смотрел Лир — Шрёдер на неблагодарную дочь. Тщетно искал он в гневно холодных глазах хоть искру любви. Стальное лезвие жестокого взора пронзало уставшее сердце. Старые руки Лира — Шрёдера, наливаясь свинцом незаслуженной боли, опускались все ниже и, силясь унять дрожащие пальцы, крепко сцеплялись. В наступившей тишине слышался голос, полный не столько горечи, сколько любви, израненной вероломством: «Моя ль ты дочь?» Когда же Гонерилья, требовавшая прислушаться к ее предупреждениям, продолжала унижать короля, грусть его сменялась резкой вспышкой негодования, обращенного к дочерям, задумавшим превратить его в послушного отца.

Горько клянет теперь Лир Шрёдера собственное сумасбродство и обрушивает на себя всю накопившуюся в душе ярость. Мускулы его напряжены, глаза блестят, туго сжатые кулаки угрожающе занесены над седой трясущейся головой. А дрожащие губы с трудом выговаривают фразы о так дорого обошедшейся ему доверчивости и душевной слепоте. Они звучали у Шрёдера надрывно и пронзительно.

Суровые слова, которые Лир обращал к себе, заставляли его вспомнить о виновнице слез Гонерилье. И тут раздавался страстный призыв к могущественной природе, просьба обрушить на негодную праведный гнев и сокрушить ее, лишив потомства.

Обращение к природе, ее карающей власти Шрёдер начинал голосом, полным гневного порыва. Его Лир был вне себя и не

таил этого. Но постепенно, будто устав от стремительного, бурлящего напора чувств, голос короля с фортиссимо переходил на пиано. Яростный взрыв разрешался слезами. Лир — Шрёдер останавливался, он едва дышал от потрясения. Но тут же снова начинал взывать к природе. Слова его говорили не столько о жажде мщения, сколько о страстном желании заставить дочь испытать ужас мук, на которые она обрекла отца. От волнения голос Лира — Шрёдера прерывался. В напряженной тишине бескровные губы медленно, едва различимо шептали о боли, которую способна причинять неблагодарность черствого ребенка.

Подавленный, униженный, король замирал, а затем, очнувшись, пытался отряхнуть с себя гнетущее оцепенение. Рука медленно, как после тяжкого забытья, скользила по лицу. И тут Лир понимал, что плачет…

Краска стыда заливала щеки. Старик негодовал. Но теперь порицал одного себя. Как мог он позабыть достоинство, мужскую честь и силу и плакать, будто слабое дитя? Возмутясь, Лир — Шрёдер горячо проклинал слезы, которые посмел лить из-за негодницы, нисколько их не стоящей. И все же, где взять сил, чтоб справиться с бедой и пережить удар? Душа кровоточила, разрывалась, и бедный Лир не мог унять рыданий…

Ночью, во время бури, когда рыцари вели безумного Лира в лес, трудно было узнать в нем прежнего короля. Этот высокий, худой, казавшийся прежде крепким старик сейчас едва переставлял ноги. Лир Шрёдера напоминал большого, несчастного, заблудившегося ребенка. В четвертом акте он появлялся в жалком рубище, накинутом на прежнее богатое платье. Длинный посох в руке говорил о скитаниях, на которые обречен был теперь этот несчастный. Венок из листьев и трав на его голове напоминал, скорее, терновый венец. Он да еще два больших пышных венка, висевших, словно ноша, на левой руке, — вот все, чем владел теперь лишенный пристанища Лир Шрёдера. Сосредоточенно, упорно глаза безумного короля смотрели сейчас в землю. Казалось, он во власти горькой думы, во власти боли слишком поздних и трагичных для себя открытий.

Сцены, где Лир представал скитальцем, были для Шрёдера не только важными, но и трудными. Собираясь играть безумного Лира, актер не посещал больниц, не наблюдал людей, утративших рассудок. Он решил вести себя на сцене так, как мог бы действовать, по его мнению, человек, разум которого погублен болезнью. Прием актера оправдал себя. В сценах безумия его Лир был очень достоверным, а потому и особенно трогательным.

Самые большие изменения Шрёдер внес в финальные картины шекспировской трагедии.

…С уст умирающего Эдмонда слетала фраза, что жизни Лира и Корделии грозит опасность. Герцог Альбанский и все присутствующие устремлялись им на помощь. Заключительная сцена происходила в тюрьме, куда солдаты Эдмонда приводили Лира и Корделию. Согретый лаской дочери, старик приходил в себя и узнавал ее. Неожиданно врывались солдаты, присланные расправиться с узниками. Вслед за ними в темнице появлялись Эдгар, Кент, герцог Альбанский и его воины. Они сражались с негодяями и одерживали верх. Лир ранил солдата, пытавшегося убить Корделию. Испуганная Корделия лишалась чувств. Видя распростертое на земле тело дочери, Лир решал, что она скончалась. Горе сражало несчастного, и он умирал.

В финале трагедии шекспировские реплики действующих лиц перемежались теми, что написал Шрёдер. Памятуя о трудностях с «Отелло», он оставлял Корделию в живых. А чтобы публика могла в том убедиться, вкладывал в уста приходившей в сознание дочери Лира несколько взволнованных фраз.

«**Корделия** *(очнувшись)*. Отец! Где мой отец?

**Герцог Альбанский**. Мужайтесь, дорогая королева, и уезжайте поскорей отсюда.

**Корделия**. Пустите, о пустите же меня! *(Вырывается и видит Лира.)* Отец, о мой отец! Прошу вас, дайте задержать мне его навеки отлетающую душу. *(Падает около Лира.)*

*Все обступают Корделию.*

**Герцог Альбанский**

**Кент**

**Эдгар**

*(вместе)*. Дорогая сестра! Несчастная дочь! Королева!»

Этот скорбный возглас завершал спектакль.

Был ли прав Шрёдер, так сильно отступая от шекспировского оригинала? Суждений о том существовало немало. Шрёдер же утверждал, что заменять отдельные слова и даже реплики его, случалось, вынуждали переводчики. Нередко в тексте Виланда и Эшенбурга встречались слова и фразы, неспособные звучать со сцены. И тогда перо Шрёдера приходило на помощь. Что же до изменений числа актов, сцен, уменьшения количества действующих лиц, то и это тоже диктовала Шрёдеру сцена. Но и внося различные изменения, Шрёдер старался поступать так, чтобы не исказить замысел автора.

Гёте был тем, кто, понимая особенности театра, трудности, сопряженные с отношением своих соотечественников к драматургии Шекспира, не порицал переделок, появлявшихся в Гамбурге. В 1816 году, говоря о Шекспире как о сценическом писателе, вот что он напишет: «Шрёдер поставил пьесы Шекспира

на немецкой сцене и тем стяжал себе великую славу. Но не потому ли он добился ее, что сделался эпитоматором эпитоматора[4]? Шрёдер придерживается только того, что может произвести впечатление. Он отбрасывает все прочее, нередко даже необходимое, если ему кажется, что оно мешает воздействию на его время и его нацию. Так, например, справедливо замечают, что, выпустив первую сцену из „Короля Лира“, он уничтожил характер пьесы; впрочем, он был прав, потому что в этой сцене Лир является столь вздорным, что впоследствии вовсе нельзя осудить его дочерей. Нам жалко смотреть на старика, но сострадания к нему мы не чувствуем; а Шрёдер хотел вызвать как сострадание к Лиру, так и отвращение к его дочерям, бесчеловечным, но не совсем заслуживающим порицания».

Любопытно, что, задумав постановку «Короля Лира», Шрёдер вначале хотел воспользоваться переработкой трагедии, сделанной Бёком. Но в версии этой все положительные персонажи оставались в живых, а Лира не сокрушало безумие. Такие серьезные изменения Бёк сделал явно в угоду вкусам бюргерской публики. Шрёдер отверг вариант Бёка. Он считал подобные уступки непозволительными, искажающими замысел автора. Зная, как многие сейчас — и крупнейшие знатоки искусства и рядовые зрители — ждут появления «Короля Лира» на сцене, Шрёдер сам подготовил версию трагедии. С Бёком же, сотрудником своего театра, директор предпочел расстаться. Вероятно, опасаясь, что чрезмерная податливость драматурга станет дополнительным тормозом для гамбургской театральной реформы.

Взявшись ставить одну из труднейших драм Шекспира, Шрёдер вряд ли предвидел то вершинное место, что займет она в его творчестве. Лир был едва ли не лучшим из шекспировских образов Шрёдера. Долгие годы глубоко, по-особому художник любил эту работу. Впервые появившись в ней в канун тридцатипятилетия, он не расставался с Лиром до конца артистического пути.

Зрители и актеры всегда отзывались о Лире Шрёдера только восторженно. Так, однажды, когда Шрёдер уже оставил сцену, Ф.-Л. Шмидт спросил Иффланда, действительно ли Шрёдер был так велик в этой роли? «Да, да! — горячо вскричал Иффланд. — Это нельзя описать. Это надо было видеть, чувствовать!» Когда же Шмидт возразил ему, сославшись на слабый голос Шрёдера, Иффланд ответил: «Это не имело никакого значения — его взор решал все; куда бы он ни взглянул — взор его *ослеплял*. Его партнеры нередко едва осмеливались говорить!»

Сам Иффланд тоже играл старого короля с большим успехом. Но не в силах был затмить Лира Шрёдера. И гамбургский критик, хорошо знавший обоих художников, так подтвердил это: «Иффланд играет очень хорошо, но что это в сравнении со Шрёдером! Его седовласую голову… словно овевала слава; когда же он проклинал дочерей, каждого охватывал ужас».

Спектакли «Король Лир», «Ричард II», «Генрих IV» имели продолжение: Шрёдер все же дождался завершения работы Бюргера над шекспировским «Макбетом» и поставил эту трагедию в следующем, 1779 году.

Произведения Шекспира, постановка их оказали значительное влияние на творчество Шрёдера. Воздействие это отчетливо проявилось в его художественных взглядах, театральной эстетике и практической деятельности.

И в первые встречи с пьесами Шекспира и позднее Шрёдера не переставали восхищать мудрость и прозорливость британского поэта. Он видел их в характерах и ситуациях, благодаря которым тот достигал больших социально-философских обобщений. Глава Гамбургского театра неизменно высоко ценил Шекспира-драматурга. Но в не меньшей степени почитал его как наставника актеров. Именно Шрёдер первый из своих коллег-соотечественников глубоко и чутко вдумался в слова Гамлета, сказанные участникам странствующей труппы, исполнителям спектакля «Убийство Гонзаго», сыгранного во дворце Эльсинора. И не уставал напоминать актерам, сколь важны для театра эти мысли Шекспира. Ведь именно Шекспир призывал лицедеев «держать как бы зеркало перед природой», «не преступать ее простоты», довериться собственному разумению при воплощении того или иного характера, а также отказаться от патетики, преувеличений, кривляний и завываний. Разве неизвестно, что несообразность действия и речи, речи и действия, да и многие другие актерские несуразицы лишают сценический образ даже отдаленного сходства с подлинным образом человека? И это заставляло Шекспира утверждать: вероятно, именно таких несовершенных актеров сделал не творец-художник, а «поденщик природы, и сделал плохо, до того отвратительно они подражали человеку».

Убежденный последователь Шекспира, Шрёдер видит в искусстве театра возможность отражения жизни, природы. Однако задача искусства, считал он, не внешнее, формальное копирование действительности. Шрёдер хотел присутствия на сцене природы художественно преображенной. И важнейшую роль в том отводил истинным артистам. Ведь первая забота

исполнителя — творчески вникнуть в пьесу, в характер, который доверено ему воплотить. Актер, считал Шрёдер, способен передать «все то, что драматург, если он остался верен природе, хочет выразить в словах и действиях своих персонажей». Однако признать «достигшим действительно художественной ступени» можно лишь того, кто понимает, что каждый характер наделен только ему одному присущими чертами. Не случайно в своем собственном творчестве Шрёдер считает абсолютным правило: «ни в одной пьесе не отстать от справедливых требований знатока людей и не прибегать к другому зеркалу, кроме зеркала правды». Именно потому, пояснял он, «сын природы Шекспир делает мне все столь легким и благодарным», в то время как «некоторые совершенно изумительные и поэтически блестящие произведения стоят борьбы и напряжения для того, чтобы их согласовать с природой». Их, утверждал Шрёдер, он должен «как бы сглаживать, дабы они не противоречили характеру». Актеру не следует забывать: главное — создать единственный, неповторимый образ, раскрыть внутреннюю, глубинную суть действующего лица, а не бездумно и тщеславно красоваться на подмостках в ожидании аплодисментов. Что касается позиции в том Шрёдера, она категорична: «Для меня совершенно не важно блестеть и выдвигаться, но важно выполнять и быть. Я хочу дать каждой роли то, что ей принадлежит, не больше и не меньше. Благодаря этому каждая должна стать тем, чем никакая другая быть не может».

Шрёдер требует от актера органичного поведения на сцене и осуждает выспренность, манерность, комикование, патетику, все то, что противоречит естественности и правде. Любые, даже самые испытанные и эффектные «котурны» лишь уводят лицедея от достоверного воплощения жизни и плохо сказываются на искусстве. Никогда, считал Шрёдер, человек не выглядит таким маленьким, как тогда, когда взгромоздится на ходули. Вот почему и все искусственные подпорки для актера только помеха, неизбежно умаляющая его достоинства.

Достоинства же эти Шрёдер видел не просто в артистических данных, полученных немногими от щедрой природы. Он убежденно утверждал, что основа основ искусства исполнителя — прочное освоение актерской техники. Самые же главные в ней два условия: безукоризненное владение телом и прекрасно разработанный голос, способный отражать любые тончайшие нюансы чувств воплощаемых героев. Только актер, по-настоящему понявший это, может рассчитывать на высокие творческие успехи.

Все то, чего требовал Шрёдер от актеров, не было пустой назидательностью. Слова выдающегося артиста и директора

одного из крупнейших немецких театров не расходились с делом: сам Шрёдер до 1778 года появлялся на сцене как танцовщик, а техникой речи занимался даже и тогда, когда покинул сцену.

Осуществление им в собственной творческой практике этих и других важных принципов исполнительского искусства приносило блестящие результаты. Об этом свидетельствовали многие отзывы профессиональных ценителей актерского мастерства — известных немецких и австрийских артистов и критиков. Вот что говорилось, например, в письме австрийского антрепренера Карла Майера: «Если бы мне нужно было указать, чем отличается Шрёдер от всех мне известных актеров, то я ответил бы: верностью суждений, которая позволяла ему точно улавливать достижимое в намерениях поэта и согласовывать с ними свои силы. Он никогда не переучивал, но никогда и не недоучивал роли. Он знал сцену и то впечатление, которого можно на ней достигнуть. Он понимал поэта и исправлял его, когда тот требовал невозможного и неподходящего. Он целиком владел своей речью, своим телом и своим весьма впечатлительным воображением. Роль никогда не увлекала его за собой, и его сознание всегда оказывалось сильнее, чем его глубокое и живое чувство… Многообразие его дарования было столь велико, что почти достигало всеобщности, и знатоки всегда смотрели с удовольствием на его исполнение, даже в том случае, когда он играл роль, не соответствующую его природным данным. Во всяком случае, я знаю по опыту, что роли, которые он передавал другим, находя, что публика недовольна его исполнением, — эти роли никогда не разыгрывались другими так, чтобы Шрёдер оказывался превзойденным».

Известно, театр — искусство совместное. Именно усилия многих создают большую, динамичную картину — спектакль. Но спектакль не концерт. И «концертирование» исполнителей — актерскую манеру, столь распространенную во времена Шрёдера, — он стремился привести к ансамблевости, слитности. А чтобы достичь этого, ему, директору и художественному наставнику труппы, приходилось не только терпеливо и настойчиво трудиться самому, но и требовать того же от своих актеров.

Шрёдер считал непременным, чтобы каждый исполнитель был знаком со всей пьесой, в которой предстояло играть, а не ограничивался бы вызубриванием текста своей роли. При этом он проводил репетиции не только на сцене, но стал устраивать репетиции за столом. Шрёдер пользовался ими и на ранней и на более поздних стадиях работы с участниками постановок. Он видел в этом средство совершенствования исполнительства. 19

декабря 1777 года Шрёдер сообщал Ф.-В. Готтеру: «Теперь о будущей организации работы театра. Я начал по некоторым пьесам проводить так называемые репетиции за столом. Репетиция „Меры за меру“ длилась четыре часа; я заставлял актеров, произносивших текст фальшиво, повторять его до тех пор, пока тот не зазвучал верно. Заметил на спектакле, что давно уже текст не произносили (однако все еще не играли) так правильно. Надеюсь, результаты этих начинаний заметно скажутся в первый же год». «Утром, — говорил он в другом письме, — была застольная репетиция „Гамлета“. Звучит странно, когда речь идет о спектакле, сыгранном почти сорок раз…». И все же Шрёдер считал такую репетицию необходимой: она поможет прославленному спектаклю стать еще более художественно совершенным.

Упорно добиваясь новых достижений труппы, Шрёдер не щадил тех, кто подвержен был премьерству, зазнайству, погоне за собственным успехом и неизбежно вредил общему делу. К примеру, он гневно осуждал комиков, если их неуместные выходки и шутки нарушали установленное течение сцены, отвлекали внимание зрителей от диалогов и монологов основных персонажей и событий, о которых рассказывал спектакль.

Все новые сложные художественные задачи, которые не уставал решать Шрёдер, значительно развивали мастерство его актеров. Но он уделял внимание и другому. Шрёдера заботили их нравственные качества, начитанность, широта интересов. Творческая атмосфера, которая прочно утвердилась в Гамбургском театре, помогала в работе, объединяла. И это нетрудно было заметить не только во время читки очередной новой пьесы, на репетициях и спектаклях, но и в повседневной жизни актеров за пределами сцены. Не случайно известный артист венского Бургтеатра Иоганн Генрих Мюллер, совершавший служебную поездку в Германию с целью познакомиться с лучшими антрепризами этой страны, а также пригласить в австрийскую столицу одаренных «героя-любовника» и «субретку», 26 сентября 1776 года сообщал в письме своей дирекции: «Весь Гамбург свидетельствует, что поведение членов труппы Шрёдера достойно всяческой похвалы. Актеры приняты в самых уважаемых домах. А Франц Брокман — фаворит английского министра — чуть не ежедневно бывает приглашен к его столу. Почти все актеры увлекаются литературой. Гармония, дружественная атмосфера, царящая в труппе, отличает их отношения. Они не интригуют из-за ролей и, по словам гамбургских любителей театра, достаточно умны, чтобы свои мелкие ссоры не делать достоянием окружающих».

Эта выдержка из письма — выразительное подтверждение обнадеживающих успехов, которых так хотел и сумел добиться от своих актеров талантливый театральный наставник Фридрих Шрёдер.

# Глава 13
# «ЗАВЕРШИТЕ ТО, ЧЕГО УЖЕ НЕ СМОГУ Я»

Пять первых лет директорства Шрёдера остались позади. Уже поставлены «Эмилия Галотти» Лессинга, «Клавиго», «Гёц фон Берлихинген» и «Стелла» Гёте, «Позднее раскаяние» Вагнера, «Близнецы» Клингера и «Юлий Тарентский» Лейзевица. За эти годы гамбургцы познакомились и с Шекспиром. Шрёдер показал «Гамлета», «Отелло», «Венецианского купца», «Меру за меру». Итоги эти внушительны. Но у директора много поводов для недовольства. И прежде всего потому, что произведения большой драматургии — не столь значительная часть текущего репертуара.

Каждый сезон Шрёдер вынужден готовить двадцать пять — тридцать премьер. Зрителей-энтузиастов, друзей театра хватало обычно, чтобы заполнить зал одного-двух представлений. Дальнейшая судьба спектакля всецело зависела от благосклонности публики куда менее надежной — ее интересы были чужды прогрессивным художественным устремлениям молодого антрепренера.

Сколько горечи содержат строки, адресованные Шрёдером своему другу, драматургу Ф.-В. Готтеру. 21 октября 1777 года он пишет: «Со времени отъезда принца Карла у нас не было хороших сборов; здесь труппа канатных плясунов и акробатов, которая выступает в балагане на большом новом рынке, и все бегут туда. Так обстоит дело в Гамбурге — или во всей злосчастной Германии — или во всем злосчастном мире. Если и там то же — не знаю, куда деваться; такое дело мне сильно надоело. Не удивляйтесь скачку моих мыслей — от канатных плясунов до этого».

Ох эти притягательные зрелища, на которые с незапамятных времен валит толпа! Рыночные балаганы — когда-то важнейшие увеселительные заведения для народа — были обязательными спутниками праздничности, отдыха и веселья. В нынешние же времена они нередко становились непрошеными разлучниками темных, не знающих грамоты зрителей с даром культуры — литературным, профессиональным театром. Шрёдер, давно расставшись с эквилибристикой и чудесами иллюзионистов, не утратил симпатии к самоотверженным, влюбленным в свое дело циркачам. Но предпочтение, которое публика, духовно обедняя

себя, оказывала только их кунштюкам, доставляло ему большое огорчение.

Будь первый учитель-латинист Шрёдера, эрудит Аст, мудрее, давно поведал бы он воспитаннику в назидание случай из жизни древнеримского комедиографа Теренция. Возможно, Шрёдер легче утешился бы позднее, решив, что истории свойственно повторяться.

А произошло все это давным-давно, в 165 году до нашей эры. В Большом театре, стоявшем в южной части Помпей, публике впервые показывали «Свекровь» — новую пьесу Теренция. Спектакли в городе давали часто. Без них не обходилось ни одно торжество. В дни праздников устраивали также сценические игры. И вот, сидя на премьере «Свекрови», народ узнал, что сейчас в амфитеатре выступят гладиаторы. Оба театра Помпей — Большой и Одеон — вмещали более пяти тысяч зрителей. Местный же просторный амфитеатр мог вместить всех горожан, любивших гладиаторские игры и травлю диких зверей. Едва услышав весть о гладиаторах, зрители разом покинули спектакль. Они бежали, кричали, толкались и дрались за места в амфитеатре. Рассевшись наконец, публика притихла и начала жадно упиваться жестоким боем. А покинутые ею актеры все еще не могли прийти в себя и растерянно смотрели на внезапно опустевшие скамьи. Новая пьеса Теренция провалилась.

24 августа 79 года н. э. мощные потоки огненной лавы разбушевавшегося Везувия погребли Помпеи и их жителей. Но никакие пылающие реки не истребили в людях грядущих поколений неутолимой жажды к бездумным, шумным зрелищам. Прошли века. Рассказ Теренция о несправедливости своего горького поражения стал историей, и притом древней. Но сетований драматургов и актеров на схожие беды не стало меньше, чем в античные времена.

Видя, как из-за пристрастия к балаганам редеет приток публики к его сцене, Шрёдер удручен. Но прежде всего не падением сборов, хотя для частной антрепризы благополучие кассы — серьезное условие существования. Директора больше волнуют вкусы гамбургцев, тщетные попытки изменить их. Три десятка лет спустя вспоминая свой театр, Шрёдер, вздыхая, жаловался Ф.-Л. Шмидту на необразованность и примитивность мышления местной публики. «Даже умные люди открыто говорили мне: „Пьес, содержащих интриги, мы не любим; потому что должны тогда *думать*“. „Комедия ошибок“ Шекспира им не понравилась из-за того, что „братьев играли слишком *похожими*“».

Единомышленники Шрёдера, с первых дней внимательно

наблюдавшие за творчеством его труппы, вдохновлялись достижениями, которых, несмотря на трудности, сумел добиться волевой, настойчивый директор. Они справедливо считали середину 1770-х годов началом знаменательной сценической реформы, и Готтер одним из первых сообщил о том в Гамбург.

Но Шрёдер, строгий к себе и к истине, так ответил ему весной 1778 года: «Вы пишете о великой реформе театра! В действительности она не столь велика. Трагедии лежат, никто на них не ходит. Комедии и поссы — вот на что бешено падка публика. Когда уйдет сестра, театр постигнет тяжелый удар, который мне тоже придется парировать. Я много раз писал Вам, дорогой Готтер, что отношусь к *хорошему* театру отвлеченно; касса должна быть в лучшем, чем сейчас, а не в худшем состоянии. Только новинки! В этом смысл!»

Все это так. Но обратимся к цифрам. Тогда картина станет яснее. Пять шекспировских спектаклей Гамбургской сцены ни Шрёдеру, ни, тем более, театральным деятелям будущего не покажутся чем-то удивительным, если иметь в виду простое количество новых постановок. Но Шрёдеру, первопроходцу инсценирования Шекспира в Германии, понадобился рекордно короткий срок — пятнадцать месяцев, — чтобы переработать текст и впервые показать эти английские драмы. Сравним: за четверть века руководства Гёте Веймарским театром жители столицы герцогства Карла-Августа были свидетелями шестисот различных постановок. Но лишь восемь осуществлялись по пьесам Шекспира. Зато Коцебу представлен здесь пышно — восемьюдесятью семью драмами, а Иффланд — тридцатью одной. Возможно, цифра шекспировских постановок была здесь так скромна потому, что в пору веймарского классицизма взгляды Гёте на шекспировскую драматургию претерпели изменения. Правда, поэт никогда не разделял отрицательного отношения к наследию великого британца. Запевалой же антишекспировского хора издавна был сам монарх Пруссии. Именно Фридрих II считал трагедии Шекспира поссами, «достойными канадских дикарей». И пояснял свою мысль на примере сцен «Гамлета»: «Появляются носильщики и могильщики и произносят присущие им речи. Затем приходят князья и короли. Как может эта пестрая картина низменного и великого… трогать и нравиться?» — презрительно вопрошал он.

В штюрмерские годы Гёте считал, что именно пренебрежение знатных к отечественной литературе, ее насущным задачам помогло наконец той достойно сформироваться. И в пору отрицания двором подлинной, непреходящей ценности драм Шекспира немаловажную роль сыграла борьба, развернувшаяся за

утверждение шекспировских пьес на немецкой сцене.

Не только актеры-ровесники, но люди старшего поколения быстро почувствовали и признали, что Шрёдер — не просто умный руководитель труппы, но человек, способный успешно осуществлять самые смелые начинания. Настойчивые поиски репертуара, отражавшего передовые веяния эпохи, нетрадиционное сценическое воплощение и новых для немецкого театра пьес и известных классицистских трагедий не могли остаться незамеченными. Шрёдера рано стали считать вождем нового театрального направления.

Строгая требовательность, которую молодой принципал неизменно предъявлял к отечественным артистам, сочеталась с заботой б достойном месте, которое, как он считал, те вправе занимать в обществе.

С детских лет живя среди актеров, Шрёдер постиг горести и заботы, нищенский быт и тягостное бесправие, на которое обречены были эти безропотные труженики. Поэтому мысль о просвещении их, профессиональном обучении и справедливом материальном вознаграждении никогда не покидала его. Шрёдера волновала также участь актеров-ветеранов, лишенных какой-либо узаконенной помощи. Грустный конец Каролины Нейбер, доживавшей свои дни под крышей, из милости предоставленной ей лейпцигским врачом Лёбером, не был забыт старейшими и, словно грозная тень, пророчески витал перед ними. Не только возраст, но и болезни очень страшили артистов. Они знали: в трудные дни помощи нет. И все же преданно служили родной сцене.

Участь актеров все более волновала передовых людей искусства. Еще в пору подготовки открытия Национального театра одним из нововведений, декларируемых Лёвеном в «Предварительном извещении» о близящемся преобразовании Гамбургской сцены, являлись меры, способствующие материальному обеспечению престарелых актеров. Принимая на себя заботу о комедиантах, дирекция новой сцены надеялась поднять их социальное положение. Но Гамбургский национальный театр не просуществовал и двух лет, поэтому ничего не изменилось.

В то время принципалы не обременяли себя помощью покидавшим театральный строй коллегам. Поэтому так запомнился Каролине Шульце один случай. В первый год ее работы в труппе Аккермана во время гастролей в Швейцарии тяжело захворали две актрисы — Дёббелин и Куриони. Труппа отправилась в Цурцах, и больных пришлось оставить в Бадене.

Несмотря на то, что обе артистки из-за болезни давно не выступали, Аккерман выплачивал им полное жалованье и делал это до их кончины. Минуло много лет. Но время не стерло в памяти Шульце «благородный поступок господина и госпожи Аккерман», и не случайно: не имевшие в середине века узаконенной помощи, актеры не получили ее и позднее. Поэтому добрый поступок четы Аккерман продолжал оставаться исключением. Десятилетия спустя вспоминая о нем, умудренная жизнью Шульце с сожалением подтвердила: «Нынешние директора так не поступают».

Не случайно Конрад Экгоф, в конце жизни по-прежнему озабоченный дальнейшей судьбой национального искусства, ищет также возможность облегчить жизнь племени актеров. Перебирая в памяти десятки самых разных уважаемых людей театра, Экгоф останавливается на Шрёдере. «Отец немецкого театра», «Лаокоон немецкой сцены» был мудр и прозорлив. В сыне своих давних друзей он ценил не только огромный творческий дар, но ум, преданность сцене и щедрость души. Поэтому именно его считал достойным принять эстафету лучших художественных и гражданских традиции немецкой сцены. Экгоф великодушно забыл критику, которой в былые времена подвергал его искусство этот молодой, запальчивый актер, высмеивавший нормативную манеру классицизма, ясно проступавшую в игре стареющего мастера. Отметая суетность и мелкие обиды, Экгоф, столь многого достигший на своем веку, посвящает младшего, но уже успевшего приобрести известность коллегу в свои переживания, торопится рассказать о последних планах, которые обдумывает даже в дни изнуряющей болезни.

В марте 1778 года Шрёдеру в Гамбург приходит письмо. Оно из Готы, где вот уже третий сезон Экгоф руководит придворной сценой. За плечами актера пятьдесят восемь лет, почти сорок из них поглотило искусство. Сейчас корифей серьезно болен. Все труднее появляться ему на подмостках, все мучительнее, длиннее становятся ночи, когда лихорадочно горят щеки и надрывный кашель не дает хоть немного забыться. Лежа без сна, он вспоминает отшумевшую жизнь и с горечью думает о том, чего не успел свершить. В перерывах между приступами одолевающей болезни в голове его все яснее складываются строки, которые адресованы единственному человеку, способному понять его заботы, — Фридриху Шрёдеру.

Экгоф торопится. Но тревога его не о себе. Глядя в светлеющую предрассветную пелену, он думает о сотнях старых, больных комедиантов. Путь на сцену беднягам заказан, театр отнял их последние силы. Впереди нищета и тяжкий конец. И это

— плата за жизнь, посвященную сцене.

Письмо Экгофа звучит сурово и открыто. Главное там — не жалобы на болезнь, которую вот уже второй год старый актер тщетно силится побороть. Обращение к Шрёдеру рождено делом. Экгоф знает: в гамбургской антрепризе создана пенсионная касса. Доброе начало он мечтает расширить. По прежде хочет знать мнение молодого коллеги. Поэтому ему первому об этом пишет, но просит никому пока ничего не рассказывать.

Однако раньше, чем поделиться замыслом, Экгоф словно подводит свой жизненный итог. Боль звучит в каждом слове художника, вспоминающего пролетевшие годы. Он сетует на преграды, все тридцать восемь театральных лет валами вставшие перед ним. Попытки улучшить, укрепить родную сцену встречали недоверие, равнодушие и недовольство тех, к кому обращались его призывы. Подавленные бременем неизбывных забот, принципалы и актеры не решались отказаться от рутины. Жалуясь на невежество Зейлера и Лёвена, порицая вероломство Коха, Экгоф говорит о Геракловом труде, который добровольно взвалил на свои плечи. Чего только не испытал он, шел на многие жертвы. Но тщетно. В чем должно выражаться воздействие на актера, как с ним обращаться? Ведь «когда ты строг, кричат о тирании и деспотизме; когда мягок — садятся тебе на голову».

Говоря о роли театра в собственной жизни, Экгоф уподобляет себя Гераклу, который, по неведению надев присланные Деянирой отравленные одежды, испытал страшные муки, заставившие несчастного броситься в огонь. Завершая третий сезон работы в Готе, Экгоф сравнивает себя с Гераклом другой поры, когда античный герой вынужден был три тяжких года оставаться рабом лидийской царицы Омфалы и выполнять любые приказы.

Но все испытания не остудили любви Экгофа к делу, которому он служил. И к коллегам тоже. В них, трудных, не всегда справедливых товарищах, видел он заблудших, неразумных детей, которых призван вывести к свету. «Я не хочу войны, я люблю мир, ищу его и жажду покоя в немногие оставшиеся мне дни. …Очень хотел бы сойти в могилу обремененным еще одной хорошей мыслью — простить тех, кто меня ругал, принести добро тем, кто меня ненавидел». Ржавчина обид не разъела душу Экгофа, не заглушила стремления сделать для комедиантов как можно больше хорошего. И, чувствуя, что убывают силы, старый актер спешил…

С интересом и возрастающим волнением вчитывался Шрёдер в строки письма. «Хочу изложить Вам свой план, — говорилось

там. — Когда получу Ваш ответ, составлю и разошлю всем известным мне труппам циркуляр об общей для всех немецких актеров пенсионной кассе». Экгоф просил Шрёдера не только срочно сообщить свое мнение о проекте, но также известить о небольших новых труппах, ему еще незнакомых.

Прежде чем рассказать все подробно, Экгоф старается заручиться поддержкой, найти в молодом друге помощника и преемника: «Вы должны в этом быть моим флигельадъютантом, которому я доверю свою дислокацию, и, если смерть опередит ее осуществление, завершите то, чего уже не смогу я».

План Экгофа достаточно прост. И все же автор готов написать подробное пояснение, которое поможет актерам оценить достоинства общегерманской пенсионной кассы. Основанием для пенсии будет являться не размер понедельного жалованья, а регулярные, равные для всех многолетние взносы. Главное, исходное — проработанный в театре срок. Что касается взноса, то сумма его постепенно возрастала: в первый год плата — пфенниг в неделю, во второй — два и т. д. Пенсию будут выплачивать актеру; в случае его смерти — вдове, вдовцу пожизненно, а если таковых нет — старшему ребенку до совершеннолетия. Касса берет на себя, при необходимости, и расходы по погребению артиста.

Но все это, подчеркивал Экгоф, лишь прелюдия, первые шаги к большой цели. Со временем он хочет возродить орден святой Женевьевы, известный французским актерам во времена Людовика XIV. Чувствуя свой близящийся конец, Экгоф завещает Шрёдеру восстановить устав этого ордена комедиантов.

Идея хотя бы скромно обеспечить сумеречные дни артистов окрыляет Экгофа. Ведь перспектива твердого достатка в случае болезни, старости, смерти кормильца избавит актеров от страха за себя, своих близких, придаст уверенности в общественной значимости театрального труда, укрепит их человеческое достоинство. Сколько старому, больному нужно? Двух, много трех марок достанет. Будут они — и комедиант на закате дней не пойдет с сумой, нищета не принудит его наниматься к крестьянам пасти гусей.

Мечта осуществить свой важный план вырывается у Экгофа словно вздох: «Каким блаженством будет, если на смертном одре я смогу думать: „Хвала создателю! Нужда не грозит больше ни единому немецкому актеру“». Воплощенная надежда рисовалась Экгофу волшебной музыкой, завершающей его земное бытие просветленным аккордом.

…Семьдесят два порошка хинина, брошенные в сражение со смертельным недугом, оказались неверным союзником. Три

месяца спустя, 16 июня 1778 года, Конрада Экгофа не стало.

Когда в сентябре 1779 года придворный театр в Готе был закрыт, интендант Мангеймского театра барон фон Дальберг предложил от лица курфюрста ангажемент почти всей его труппе. Лучший ученик Экгофа, Иффланд был тем, чей приезд являлся самым желанным. И хотя, по свидетельству самого актера, он находился «в числе избранных», принять предложение не хотел: «Гамбург, Шрёдер, театр того, чей изумительный талант так часто восхищал меня, — такова была цель, к которой стремились все мои желания. Итак, я решительно отказался». В пору, когда другие уже подписали свои контракты, один Иффланд «отверг все предложения, которые были повторены с настойчивостью».

Почему же Иффланд так решительно отказывался от приглашения в Мангейм? Причиной было творчество: однажды начав работу с Экгофом, ученик его хотел продолжить путь с художником самым близким к ушедшему, с самым передовым из всех современных актеров. Им Иффланд считал Шрёдера. «Мне казалось преступлением, — пояснял он, — не посвятить себя целиком работе в Гамбургском театре, который я мог считать своей первой школой». И лишь клятва юности — не разлучаться с друзьями, актерами Бейлем и Бёком, как и он, страстными энтузиастами театра, — заставила Иффланда изменить решение и поехать в Мангейм. Некогда это трио торжественно обещало друг другу — «если они не смогут достигнуть великого, то завоевать доброе, оставаться верными правде и брезговать шарлатанством». Не смея нарушить слово, Иффланд вместе с друзьями, подписавшими контракт у Дальберга, оказался в Мангейме. Но Шрёдер остался для него, известного впоследствии актера рубежа веков, величайшим авторитетом Театра.

…Со стесненным сердцем вспоминая об Экгофе, Шрёдер думал о его последнем письме. Свой театральный труд Экгоф сравнил тогда с трудом Геракла, а тяготы сцены — с бременем гиганта. Актер, не помышляя о грядущем, не досказал мифа. Это сделает время. Вспомним — подвигов Геракла не поглотила Лета. Герой, не вынесший мук, причиненных ядом одежд Деяниры, ринулся в пламя, но не погиб: Зевс сделал Геракла бессмертным и взял его на Олимп.

# Глава 14
# В БЕРЛИНЕ, ВЕНЕ, МАНГЕЙМЕ

Конрад Экгоф был не единственным из старых друзей Аккермана, проявлявшим любовь к Шрёдеру, интерес к его творчеству. Карл Дёббелин, знавший Фридриха еще ребенком, и сейчас поддерживал с ним добрые отношения. Теперь, по прошествии многих лет, положение их в обществе заметно уравнялось — оба были известными актерами, постановщиками, директорами стационарных трупп в крупнейших городах страны — Гамбурге и Берлине. Однако Дёббелину приходилось нелегко. Не случайно, стремясь поправить дело, антрепренер поспешил пригласить гастролеров.

В 1778 году Шрёдер посетил столицу Пруссии и играл в театре Дёббелина. Театре, доставшемся старику совсем не просто. Одиннадцать лет назад среди документов канцелярии Фридриха II появилась бумага, в которой говорилось: «Некто Дёббелин из Шуховской труппы актеров верноподданнейше доносит, что Берлинский немецкий театр вследствие плохого и неопытного руководства Шуха пришел в полный упадок, и просит всемилостивейше дать ему привилегию играть комедии во всех королевских землях, за что Он согласен платить сто золотых дукатов вместо ста талеров, которые Шух должен был ежегодно вносить в государственную кассу». И король, ознакомившись с ней, решил: «Могут ли в стране существовать две труппы и действительно ли публика предпочитает этого человека Шуху? Если да, то я на это согласен».

Выяснив нужные детали, предложение Дёббелина отклонили — в государственной казне сто серебряных талеров не сменились сотней золотых цехинов. Лишь восемь лет спустя, после смерти антрепренера Коха, последние четыре года возглавлявшего Берлинский театр, Дёббелин получил долгожданный документ. С 23 марта 1775 года он стал обладателем первой прусской привилегии, дававшей его труппе право играть во всех королевских землях.

Так появился в столице Пруссии театр, руководимый Карлом Дёббелином, актером, в разные времена работавшим в самых известных антрепризах — Каролины Нейбер, Шуха, Аккермана, а затем организовавшим собственное дело.

В дни, когда Дёббелин добивался привилегии, он играл в труппе покойного Франца Шуха — знаменитого исполнителя маски Арлекина в импровизационных сценках и комедийных

ролей в литературной драме, прославившегося в Австрии и Германии. В 1763 году Франц Шух — старший, которого актерский люд привычно величал «стариком Шухом», скончался. Антреприза перешла к его детям.

Родительское театральное дело продолжил двадцатидвухлетний Франц Шух — младший, ставший главой труппы. Он и его два брата, по мнению актеров, были людьми хорошими, по легкомысленными. Разгульный образ жизни, который они вели, не принес счастья ни им, ни антрепризе. Хотя Шух-младший и построил театр в Берлине, однако, лишившись контроля отца, быстро утратил и унаследованные средства и добрую сценическую репутацию. Братья меньше всего думали о прискорбных последствиях своих кутежей, в которых участвовали толпы бездельников, льстецов и негодяев, не только опустошавших их кошельки, но и способствовавших упадку солидной прежде труппы. Беспорядочная жизнь быстро подточила здоровье продолжателей династии Шуха — все трое умерли во цвете лет.

Карл Дёббелин и его берлинский предшественник, антрепренер Генрих Готфрид Кох, составляли в среде актеров приятное, но редкое по своим временам исключение: оба учились в университете и лишь затем посвятили себя сцене. Театр стал для них счастливой возможностью не просто приобщать людей к искусству, но быть средством, помогавшим просвещать в массе своей неграмотное, лишенное благотворного света печатного слова население страны.

Маленький двухэтажный театр Дёббелина на глухой Беренштрассе был плохо построен и неудобен для зрителей. Зато на занавесе его красовался торжественный девиз: «Здесь царит муза!» — написанный по-латыни. Театр этот, возведенный в 1764 году Францем Шухом — младшим, был непрезентабельным. А уж сколочен настолько ненадежно, что некоторые — особенно из знати — опасаясь, что здание рухнет им на голову, не любили там бывать.

Дёббелин унаследовал от Коха не только помещение, но и большой театральный гардероб, сильно украшавший теперь спектакли нового принципала. От него же к Дёббелину перешла и отличная театральная библиотека, которую хорошо образованный Кох собирал многие годы. В ней были пьесы, немецкие и иностранные, различные переводы и переделки их, а также книги по истории и теории театра. Если костюмы Дёббелину очень пригодились, то библиотека должного применения не находила. Это огорчало близких к театру людей, которые считали, что книги, к сожалению, попали не в те руки.

Что касается репертуара, то Дёббелин стремился насыщать его лучшими новыми пьесами. Он был первым, кто показал на сцене глубоко народную комедию Лессинга «Минна фон Барнхельм». Это случилось в 1767 году в Берлине, прежде чем Лессинг смог познакомить со своей пьесой публику Гамбургского национального театра. Спектакль Дёббелина — вопреки малой популярности в столице отечественной сцены и покровительству, которое в ущерб ей Фридрих II, его двор и подражавшая им бюргерская верхушка оказывали постоянно игравшим в Берлине французским артистам, — имел оглушительный успех. Желающих увидеть эту современную немецкую пьесу, правдиво отражавшую недавние события Семилетней войны, было так много, что Дёббелину пришлось изменить расписание спектаклей: девятнадцать из двадцати двух представлений были очередным показом нравившейся зрителям «Минны фон Барнхельм». Случай этот, редкий в театральной практике XVIII века, явился свидетельством не художественного совершенства исполнителей — посредственных артистов Дёббелина, а наглядным подтверждением выдающихся достоинств комедии Лессинга.

Однако ни тогда, ни позднее титулованные соотечественники не спешили заметить успехи Дёббелина. Получив наконец привилегию, глава труппы по-прежнему испытывал значительные денежные трудности и львиную долю энергии тратил на их разрешение. Он и его актеры особенно досадовали на внимание двора к французским комедиантам. Здесь, в Берлине, для знати словно не существовало театра, игравшего на немецком. Искусство его аристократы заведомо причислили к низшему разряду. А потому ждать от них поддержки труппе Дёббелина не приходилось.

Стремясь найти выход и упрочить позиции антрепризы, Дёббелин в 1777 году пригласил на несколько спектаклей Франца Брокмана, прославившегося в постановках Шрёдера. Дёббелин был первым, кто ввел в практику немецкого театра гастроли премьеров чужой труппы. Со времени нашумевшего гамбургского «Гамлета» имя Брокмана, игравшего принца Дании, стало популярным. Его тонкое, впечатляющее исполнение значительно поправило финансы Дёббелина. Брокман показал в Берлине Гамлета, лесснгова Тельгейма, Бомарше в «Клавиго» Гёте и несколько других ролей. Успех его был ошеломляющим. Известный график Даниэль Ходовецкий поспешил запечатлеть сценические образы первого актера шрёдеровской труппы.

Позднее, в 1778 году, в Берлинском театре выступил Шрёдер. Он принял приглашение Дёббелина, но хотел не просто появиться на чужой сцене, а показать свое искусство там, где признан

Брокман, предстать в нескольких его ролях. И не просто познакомиться с берлинской публикой, но превзойти предшественника. Замысел этот мог показаться честолюбивым. Но лишь тем, кто плохо знал Шрёдера. Истинная причина, вернее всего, крылась в другом. Шрёдер стремился наглядно доказать, что искусство Брокмана, покорившее столичных театралов, не предел высоты. Возможно также, что гастроли эти были своеобразным немым укором, напоминанием о кладезе совершенства, которого Брокман для себя не исчерпал. Он стал невольной жертвой славы, которая обрушилась на него сразу после гамбургской премьеры «Гамлета».

Начав актерский путь в 1765 году, Франц Брокман позднее появился у Шрёдера, но был еще скромным и безвестным. В Гамбурге он прошел хорошую школу актерского мастерства. Шрёдер не жалел сил на работу с образованным, талантливым актером. Он терпеливо исправлял его дикцию, пластику, анализировал логику поведения в каждой сцене, в каждом эпизоде. Это дало хорошие результаты. Решающей проверкой для обоих стал Гамлет, роль, которую директор щедро отдал Брокману, хотя мог исполнить сам. Однако, доброжелательный и объективный, он заботился не об удовлетворении собственного честолюбия, а об успехах искусства Гамбургской сцены.

Берлинские гастроли 1777 года сделали Брокмана исключительно популярным. Едва очередной посол венского Бургтеатра, артист и драматург Готлиб Стефани — младший, в поисках кандидатов для пополнения австрийской труппы появился в Германии — и Брокмана пригласили на прекрасных условиях. Подписав выгодный контракт, премьер шрёдеровской труппы вскоре покинул Гамбург. С 1778 года Франц Брокман сделался актером придворного театра Иосифа II.

Отъезд его явился для Шрёдера нелегким испытанием. К тому же сцену почти одновременно покинула и его сестра, Доротея Аккерман, вышедшая замуж. Два десятка лет, с детства, пробыв в театре, Доротея навсегда рассталась с ним по семейным причинам. Брокмана же отлучили от Гамбурга слава и магнит венского блеска. Не случайно несколько лет спустя, 6 марта 1785 года, в альбоме Шрёдера появятся строки: «Забудьте все, дорогой Шрёдер, чем я когда-либо вызывал Ваше неудовольствие…» Их напишет Франц Брокман.

Победа Шрёдера на первых берлинских гастролях была полной. Репертуар актера был значительным и разнообразным. В театре на Беренштрассе увидели его Лира и Гамлета, майора в «Домашнем учителе» Ленца, отца Роде в «Благодарном сыне» Энгеля; познакомились также с юнкером Акерландом в

«Соперниках» Энгельбрехта (по Шеридану) и еще с несколькими ролями в комедиях. Выступления прошли с огромным успехом. Коронную роль Брокмана, Гамлета, Шрёдер исполнил здесь шесть раз. Ею в январе 1779 года он и завершил выступления. Публика устроила гостю шумную овацию. Вызовам и приветствиям не было конца. Подобная честь была прежде оказана только Брокману. И вот теперь зал бурно проявлял свое расположение другому исполнителю, единодушно признанному в Берлине большим артистом. Тронутый этим, Шрёдер обратился к не отпускавшему его залу. Он благодарил за сердечный прием, за внимание, которого был удостоен. В заключение же пожелал победы Фридриху II и его войскам, сражавшимся сейчас на поле брани.

В 1780 году Шрёдер играл здесь снова. Выступлением у Дёббелина началась его поездка в Вену, Мюнхен, Мангейм и Прагу.

С легкой руки Дёббелина, практика сольных гастролей закрепилась и разрослась. Шрёдер, Иффланд и другие крупные артисты принимали приглашения и по временам выступали на чужих сценах. Наслаждаясь игрой заезжих знаменитостей, публика все меньше ценила собственных, местных лицедеев. Все желаннее становилось появление очередного гостя. Что касается сценического ансамбля, то подобная тонкость ее не волновала. А ансамбль, конечно же, страдал. Роль труппы во время выступлений гастролера невольно делалась служебной, сводилась к фону, антуражу. Но публику такое не огорчало, ей важно было видеть именитое чудо, собиравшее в театр падкие на сенсацию толпы.

Изобретательность выручила Дёббелина, но ненадолго. Теперь он снова едва сводил концы с концами. Война за наследство, которую вел сейчас Фридрих II, истощала королевскую казну. И вот французы, игравшие в своем Театре на Жандарменмаркт, стали жаловаться на финансы. Дотация, которую они получали от двора, значительно сократилась. Существовать становилось все труднее. Поэтому вскоре французы распрощались с Берлином. Добротное здание в центре Жандарменмаркт опустело.

Весной 1780 года пространные афиши, появившиеся в центре оживленной, нарядной Вены, сообщали новость: в середине апреля в Бургтеатре увидят гастролера — известного гамбургского премьера Фридриха Шрёдера. Этот анонс всколыхнул любителей театра всех возрастов и рангов. Многие не забыли первое нашумевшее здесь выступление актера и

принялись вспоминать его роли. Другие, лишь наслышанные о таланте Шрёдера, надеялись воочию убедиться в высоком мастерстве художника, способного рисовать людей, будто вышедших из гущи жизни.

По-иному отнеслись к этой вести актеры Бургтеатра. Артисты комедийные настроились ревниво-выжидательно — предыдущие выступления убедили публику и коллег в мощи дара Шрёдера, предпочтительно отданного Талии. «Неповторимый комик!» — твердили одни. «Блистательно!» — вторили им другие. К хвалебному хору нехотя присоединялись и профессиональные голоса артистов королевского театра. Нехотя, потому что природа редко наделяет лицедеев справедливостью, способной признать величие уникального светила, поглощающего заслуженное внимание окружающих. Что касается господ трагиков, те относились к предстоящим гастролям Шрёдера подчеркнуто великодушно. Комик, пусть даже самый талантливый, не был им конкурентом; появление его рядом не ущемляло масштаба и популярности их собственных — конечно же, выдающихся — дарований.

Но вскоре картина изменилась. Поводом стал перечень ролей, которые Шрёдер собирался показать австрийцам. Знакомясь с объявленным репертуаром, театралы, и особенно актеры, не верили своим глазам. Возможно ли? Прирожденный комик представит Гамлета вместо Скапена да еще — о позор! — несчастного старика Лира? Нет, правы люди: быть скандалу!

Комедианты злословили в кофейнях, за кулисами, во время репетиций. Публика дома и в фойе не уставала обсуждать странную весть. А покидая зал, билась об заклад, что самонадеянный гость навсегда запомнит ледяной прием венцев.

Что же так взбудоражило публику? Гастроли открывал «Король Лир»; четыре спектакля спустя Шрёдер, после ролей в комедии «Генриетта» Г.-Ф.-В. Гроссмана и в двух мещанских драмах — «Благодарный сын» И.-Я. Энгеля и «Тачка уксусника» Л.-С. Мерсье, намерен был предстать сначала Гарпагоном, а день спустя — Гамлетом. Далее следовали д'Орбиссон в «Отце семейства» Д. Дидро и Одоардо в «Эмилии Галотти». Лессингову драму сменяли две комедийные и одна трагическая роль в немецких современных пьесах. Завершались гастроли повторением «Благодарного сына».

Выступления начались 13 апреля и длились месяц. Первый же спектакль развеял предубеждение венцев. Лир Шрёдера потрясал своей трагической естественностью. Его герой был не просто королем, но гордо страдающим королем Лиром. Особенно впечатляли моменты, когда шрёдеровский Лир сталкивался с

несовершенством бытия, с царством зла и несправедливости. Бурную ночь в степи артист, казалось, не играл, а проживал в действительности. Внутреннее прозрение старого короля, заключительная сцена с Корделией — все это, представленное Шрёдером, было убедительнейшим решением центрального образа и драмы в целом.

С шекспировским «Лиром», как и с «Гамлетом», венцы были уже знакомы. С «Гамлетом» — благодаря гейфельдовской переделке, а позднее благодаря Францу Брокману, появившемуся на их главной сцене. Этот актер, широко прославившийся исполнением принца Датского в гамбургской постановке, став актером Бургтеатра, возобновил здесь «Гамлета». Спектакль прочно, надолго тут закрепился.

Продолжением Шекспирианы в Бургтеатре стал «Король Лир». Решив инсценировать трагедию, Брокман остановился на шрёдеровской версии. 29 января 1780 года новый спектакль увидела публика. А два с половиной месяца спустя, 13 апреля, Шрёдер играл в нем, таком близком ему по духу, старого Лира. В первый же вечер от изначальной холодности и предвзятости венских зрителей к Шрёдеру-трагику не осталось и следа. С каждой картиной исполнитель все более завоевывал расположение публики, потому что раскрывал новые глубины такого знакомого, казалось бы, ей произведения. Когда занавес упал в последний раз, даже завзятые скептики признали Шрёдера трагиком, и притом выдающимся.

Девять дней спустя, 22 мая, гость показал Гамлета. И лишний раз подтвердил, что в высокой оценке своей зрители не ошиблись.

И драматические и комедийные — все одиннадцать ролей Шрёдера вызвали горячий прием зала. Венцы убедились: актерский диапазон гостя столь велик и могуч, что ему по плечу любые жанры. Вывод этот принадлежал не только любителям сцены, но, что значительнее, — многим актерам и руководству Бургтеатра. Так, Мюллер, едва ли не самый авторитетный из артистов местной труппы, считал единодушное признание и успех Шрёдера заслуженной «наградой этому великому художнику».

Когда в октябре того же года на сцене Бургтеатра появился другой гастролер — руководитель Мюнхенского театра Теобальд Маршан, его репертуар частично совпал с тем, что весной показал здесь Шрёдер. Маршан играл тех же героев в «Генриетте», «Отце семейства», «Эмилии Галотти» и «Тачке уксусника». Но, по свидетельству Мюллера, «был принят не так хорошо, как Шрёдер, выдающееся исполнение которого этих ролей все еще

сохранялось в памяти публики».

Большой интерес к выступлениям Шрёдера в Бургтеатре проявил Иосиф II. Он и его приближенные из вечера в вечер присутствовали на спектаклях, что свидетельствовало об особом внимании к гастролеру.

Впечатление это подтвердилось, когда после представления «Скупого» обер-камергер вручил гостю золотую табакерку — знак высокого королевского признания и расположения. Когда же гастроли завершились, Шрёдера пригласили во дворец. Иосиф II и Мария-Терезия удостоили его особой аудиенции. Беседа шла о театре, планах его развития и подготовке актеров. В заключение встречи Шрёдеру предложили перейти в Бургтеатр. Теперь, узнав о возможностях этой придворной сцены и ее ближайших перспективах, Шрёдер счел возможным согласиться.

Он покидал Вену, зная, что скоро сюда вернется.

Продолжая свою гастрольную поездку, Шрёдер прибыл в Мангейм. В придворном театре, руководимом Дальбергом, где ему предстояло сейчас выступать, работало немало актеров, вышедших из школы Экгофа. Все они благоговели перед высоким авторитетом Шрёдера-художника и ждали его появления с нетерпением. Особенно радовался гастролям Шрёдера Иффланд. Он и его коллеги предвкушали возможность не только увидеть образы, созданные выдающимся мастером, но почерпнуть хоть крупицы из богатейшего арсенала его искусства. Мысль о том, что доведется играть в одних спектаклях со Шрёдером, мастерство которого так почитал их наставник, Нестор немецкой сцены Экгоф, волновала актеров Мангеймского театра.

Здешняя сцена была молодой. Она возникла по распоряжению Карла-Теодора, курфюрста Пфальцского, и занимала видное место в художественной жизни Германии. Мангейм был вновь созданной княжеской резиденцией. Здесь наряду с кабинетом редкостей и библиотекой открылся немецкий театр. Все это было предпринято для того, чтобы — согласно желанию курфюрста, разделявшего просветительские идеи Вольтера, — превратить город в «центр хорошего вкуса». Попытки привлечь в местный театр Лессинга не увенчались успехом. И во главе придворной сцены вскоре появился посредственный французский актер Теодор Маршан, специально для этого приглашенный. Вот что писал о том Лессингу в апреле 1777 года видный мангеймский книгопродавец Шван: «Можете смеяться, Маршан получает восемнадцать тысяч гульденов. Он должен быть тем акушером, что должен помочь Пфальцу родить могучего ребенка, которым он так долго беременен, — немецкий

национальный театр! Святый боже, до чего только пришлось дожить! Начали Лессингом и кончают Маршаном!»

Когда в том же году прервалась баварская линия Виттельсбахов, курфюрст Пфальцский переселился в Мюнхен и лишь иногда посещал свою бывшую резиденцию. Однако в сентябре 1778 года по его распоряжению в Мангейме был основан Национальный театр. Город, лишившийся постоянного присутствия княжеского двора, получил теперь то, что украсило его куда больше. Потому что здешний театр, пригласив лучших последних учеников Экгофа — молодых актеров Иффланда, Бёка, Бейля и Бука, — обретал хорошую возможность для дальнейшего успешного развития. Француз Маршан по повелению Карла-Теодора стал главой придворного театра новой резиденции курфюрста — Мюнхена. Интендантом же Мангеймской сцены назначили богатого барона фон Дальберга. Этот художественный руководитель был дилетантом в искусстве. Однако дело свое любил и о нем заботился.

Сейчас Шрёдеру предстояло играть в этом театре. Спустя годы вспоминая те мангеймские дни, вот что рассказывал Иффланд.

Узнав о предстоящем приезде Шрёдера, он не в силах был передать волнение, которое испытал. К несчастью, именно тогда актер хворал и врачи запретили ему выходить из дома. Мысль, что кто-то увидит Шрёдера прежде, чем он, особенно удручала Иффланда. Какова же была радость, когда Шрёдер сам посетил больного. Вспоминая дорогую для него встречу, Иффланд писал: «Я дрожал от радости, едва мог говорить. Когда Шрёдер протянул мне руку, я испытал экстаз не меньший, чем испытывает верующий от благословения папой. Это был он, он сам! Он, которым я так часто восхищался, кто увлекал мои чувства, куда только хотел; он, который брал в плен и возбуждал страстное чувство к искусству; тот, за кем я следовал, как влюбленный за избранницей!.. Я презрел заботу о здоровье, ослушался врачей. Я пошел к нему, старался быть рядом, не спускал с него глаз».

Каким же предстал Шрёдер перед публикой? По мнению Иффланда, «полным сил, своеобразия, совершенности своего гения». Когда же обоим довелось играть рядом, Иффланд, по собственному признанию, способен был лишь «произносить слова, шевелить руками и ходить туда-сюда» по сцене. Мастерство Шрёдера вызвало всеобщее одобрение. А в Иффланде пробудило неудовлетворенность собой, столь полезную для творчества.

И героев незнакомых еще мангеймской публике и героев известных ей благодаря другим артистам Шрёдер сыграл

отлично. Созданное им глубоко впечатляло, не забывалось. Думается, секрет его искусства верно разгадал один критик. После прошедшего здесь спектакля «Гамлет» он писал, что и прежде встречал прекрасных исполнителей героя этой трагедии. Но только Шрёдер — единственный истинный Гамлет, потому что абсолютно воплотил наставления, которые принц давал бродячим комедиантам, игравшим «Убийство Гонзаго» в знаменитой сцене «Мышеловки».

Что же имел в виду критик, подчеркивая как великую заслугу Шрёдера выполнение советов, которые Гамлет, а фактически Шекспир, давал актерам? Вспомним, назначение лицедейства Шекспир определил коротко и точно: «держать как бы зеркало перед природой». И далее пояснял: следует «являть добродетели ее черты, спеси — ее же облик, а всякому веку и сословию — его подобие и отпечаток». Что, по мысли Шекспира, направит исполнителей на верный путь? Собственное разумение, которое будет их требовательным наставником. Особенно же важно актерам «не преступать простоты природы; ибо все, что так преувеличено, противно назначению лицедейства».

Отзыв критика свидетельствовал: искусство Шрёдера-актера соответствовало высочайшей формуле реализма, заключенной в завете Шекспира лицедеям. Достижение это исключительно важно для Германии. Ведь кроме Шрёдера — ни в барочном, предлессинговском театре, ни в театре зари штюрмерства, проторившем путь шекспировской драме, ни даже в пору, когда в странах немецкого языка благодаря Шрёдеру закреплялась победа ее на подмостках Германии, Австрии и Швейцарии, — не было актера, чье творчество столь полно отвечало бы сути реализма. Искусство руководителя Гамбургского театра, изумляя и покоряя, находило вначале немногих последователей, делавших первые, робкие шаги в освоении способов сценического отражения «простоты природы». Но колоссы национального искусства — Гаррик в Англии и Шрёдер в Германии — стали художниками, направлявшими наиболее ищущих из своих коллег. Те могли сейчас точнее выверять правомерность собственных творческих усилий и оценивать достоинства и издержки наметившегося пути.

В 1780 году мангеймские комедианты — как, впрочем берлинские, венские и мюнхенские, — непосредственно познакомившись с искусством Шрёдера, впервые задумались над творческим методом артиста, который кое-кто пытался перенять. И пусть не все еще удавалось уловить, оценить и освоить — обозначилось благотворное влияние реализма, которое испытывали актеры нынешнего, шрёдеровского, а от них — последующих поколений немецких лицедеев.

Отыграв в Мангейме девять раз, Шрёдер завершил свои большие гастроли. Результаты их превзошли все ожидания. Актер знал теперь истинную силу собственного мастерства, выдержавшего испытания на чужбине. Сейчас, возвращаясь в Гамбург, Шрёдер не без волнения думал о том, что скоро с ним расстанется…

Гастроли 1778 и 1780 годов стали дополнительной проверкой искусства художника. Тогда судьей была публика, с которой встречаться не доводилось. Теперь, в Гамбурге, мысленно возвращаясь в переполненные, взрывавшиеся аплодисментами залы театров Берлина, Вены, Мюнхена и Мангейма, Шрёдер не только придирчиво восстанавливал ход того или иного спектакля, развитие в нем собственной роли, по, что не менее важно для исполнителя, — реакцию зала в ударные моменты и отклик его на самые ответственные сцены. Отправляясь на гастроли, он с волнением ждал оценки себя «чужой» публикой. Сейчас же, вспоминая о триумфальном приеме, невольно задумывался, почему так вдохновенно, легко и естественно жили по вечерам его театральные герои. Размышляя, Шрёдер приходит к единственному ответу: причина крылась не только в нем самом, с предельной верой и душевной отдачей воплощавшего то Гамлета и Лира, то Гарпагона и Акерланда. Секрет заключался в сопереживании, живительные токи которого неслись через рампу из партера, лож и верхних ярусов.

Навсегда остался в его памяти случай, происшедший 13 июня 1780 года на спектакле в Мюнхене. Шел «Король Лир». В сцене, когда рыцари отводили безумного старца в лес и начиналась буря, Шрёдер — Лир с трудом следовал за ними. В Гамбургском театре, играя Лира, первый исполнитель этой роли, Брокман, при словах «я буду проповедовать» вставал твердой ногой на пень — место, где отдыхал старый Глостер. Шрёдер повторял этот прием, но с трудом достигал пня, шатаясь от слабости. Это производило на публику огромное впечатление. В Мюнхене Шрёдер, играя сцену как обычно, едва передвигая ноги, направился к пню. И вдруг в тишине зала раздался крик — голос из партера взволнованно просил: «Дайте же ему сесть, бедному старику, ради бога!»

Вера Шрёдера-актера заражала непосредственных, незнакомых с правдой его искусства «чужих» зрителей, чувства которых оказались тоньше, чем чувства гамбургцев, давно застывшие от привычной, звучной, льдисто скользящей, бесчувственной риторики французских спектаклей, без которой не мыслили театра приученные к ней галлами местные бюргеры. Гамбург был самым «иностранным», но, увы, не самым

утонченным и интеллектуальным из городов Германии. И это не могло не сказаться на судьбе его сцены.

О своих нерадостных наблюдениях Шрёдер сообщает Ф.-Л. Мейеру. В письме от 1 октября 1780 года есть такие сравнивающие строки: «Здешняя публика, к сожалению, стала едва ли не безучастнее, чем была. Возможно, у меня создалось такое впечатление лишь потому, что в Вене, Мюнхене и Мангейме я встречал людей, которые чувствуют и могут убедить актера, что забывают о пьесе, исполнителе и театре. Какая публика лучше — способная обманываться и чувствовать, подчас даже неверно, та, которую в состоянии ввести в заблуждение шарлатанство, либо та, что судит верно, но самое большее скажет: „Он сыграл хорошо!“ — и чье чувство застыло настолько, что никогда не пролиться слезам?»

Взволнованный вопрос, заданный другу, явно тревожит Шрёдера. Но сердце его как художника, конечно же, отдано тем из присутствующих в зале — сегодня раззолоченном, а завтра, возможно, строгом или скромном, — что способны «обманываться и чувствовать, подчас даже неверно», зато искренне убеждать «актера, что забывают о пьесе, исполнителе и театре», и воспринимать происходящее на подмостках, как фрагмент подлинной жизни. Для Шрёдера, артиста реалистического, необходима атмосфера, дающая важное, надежное подспорье для рождения в ваятеле-творце правдивых чувств, общения и интонаций, наполняющих образ, спектакль живительной плотью и естественно теплым дыханием, необходимы такие зрители. Радостное сознание, что подобная публика в избытке сейчас в зале, вдохновляет его на высокий, свободный от балласта наигрыша полет, способный открыть дальние дали большого искусства. Не подлежит сомнению — среди театралов-гамбургцев встречались и такие, непосредственные, желанные актеру зрители. Но ясно и то, что их было до обидного мало. И это сильно омрачало жизнь прославленного сына Германии.

# Глава 15
# «ЭТО МЫ ЕГО СОЗДАЛИ!»

В Гамбурге жизнь Шрёдера быстро вошла в привычное русло. Снова дела антрепризы не оставляли директора свободным от бесконечных хлопот о своем театре. Но повседневность не тормозила его творческих помыслов, забот о совершенствовании работы труппы. Результатом стал интересный документ, вскоре появившийся в прессе.

В начале 1781 года «Литературная и театральная газета» Берлина опубликовала свод правил, действию которых в ближайшее время предстояло распространиться на актеров, работавших в Гамбургском театре. Напечатав документ полностью, редакция предваряла его кратким вступлением. «Различные сцены Германии, — говорилось там, — имеют уже свои собственные законы, которыми руководствуются члены труппы. Теперь созданы также правила для Гамбургского театра, и действие их вступит в силу с пасхи нынешнего года. Очень хотелось бы, чтобы каждый театр имел подобную организацию; больший порядок и большая нравственность непременно приносили бы результаты». И далее знакомила с текстом нового документа, подготовленного дирекцией антрепризы.

Гамбургские правила содержали семнадцать пунктов. Актер, подписавший контракт с дирекцией театра, обязан был строго соблюдать установленный ею порядок работы. Документ открывался параграфами, касавшимися распределения ролей, согласно которым никому не дозволялось без серьезной уважительной причины отказаться от назначенной ему роли. Дирекция же оставляла за собой право поручать роль одному или параллельно нескольким исполнителям. Каждый обязан был подготовить главную роль за две недели, а второстепенную — за восемь дней. Виновному в невыполнении этого пункта следовало вернуть роль и уплатить штраф в размере недельного жалованья; здесь же особо оговаривалось — исключение делается для больных, представивших свидетельство врача. Дирекция очень заботилась о начальной стадии работы над спектаклем. Поэтому в правилах подчеркивалось: во время застольных репетиций актеру надлежит читать роль выразительно, чтобы режиссер мог слышать, на верном ли пути исполнитель. Правилами категорически запрещалось совершать на сцене все, что способно нарушить ход спектакля. Штрафами карался тот, кто не вовремя появится на сцене, засмеется, отвлечет партнера, а также придаст

спектаклю черты безнравственности и шутовства. Наказывали штрафами опоздавших или не явившихся на репетиции; особенно же сурово преследовалось отсутствие актера на спектакле; только внезапная болезнь могла оправдать виновного и избавить его от штрафа в размере месячного жалованья.

Репетициями и спектаклями руководил директор или лицо, им назначенное. Каждый актер обязан был подчиняться их распоряжениям; обоснованный протест разрешалось заявлять только после репетиции или на следующий день после представления. Большое внимание уделялось генеральной репетиции. В правилах подчеркивалось — она должна проходить так же организованно, как и настоящий спектакль. Законы Гамбургского театра запрещали актеру без разрешения дирекции покидать город, хотя бы он в ту пору и не был занят в театре.

Этот документ, вобравший правила, которые обязан был выполнять каждый актер, приглашенный в Театр на Генземаркт, напоминал скорее дисциплинарный армейский устав, чем законы, предназначавшиеся беспечному, по мнению обывателей, племени комедиантов. И первое, что бросалось там в глаза, — слова «обязан», «не должен» и штрафы, штрафы, штрафы…

Однако антрепренеры Гамбургской сцены не были в этом оригинальны. Порядки, утвердившиеся и в частных и в придворных театрах Германии XVIII века, отличались строгостью, а четкость работы каждой из трупп во многом обеспечивалась всевозможными штрафами, каравшими лицедеев за любой проступок. И прообразом их, как и обнародованного в берлинской газете свода правил Гамбургской сцены, были, вероятнее всего, театральные законы, царившие в ведущем театре Парижа уже целое столетие.

Цитаделью классицизма, надолго утвердившегося в драматургии и на сценических подмостках Франции, являлся театр Комеди Франсэз. Основанный именем короля 21 октября 1680 года, он был придворным и получил от Людовика XIV монопольное право работы в столице. Поручив руководство сценой четырем первым камер-юнкерам двора, король обязал их регламентировать внутреннюю жизнь труппы, разработав для этого четкую систему штрафов за нарушение утвержденного порядка. Актер подвергался штрафу не только за отказ от роли, опоздание, отсутствие на спектакле, но и в случае непосещения обязательных собраний труппы, а также если во время перепалок с коллегами пользовался лексикой, «не принятой среди благородных людей».

Стремясь поднять и упорядочить искусство своей сцены, познакомить публику с образцами лучшей французской

драматургии, немецкие деятели театра — и прежде всего Нейбер и профессор Готшед — переносили в отечественное искусство нормативы эстетики классицизма, господствовавшие во французской драматургии и в актерском творчестве тех лет. Вместе с классицистскими правилами театра Комеди Франсэз другие труппы Франции, а также артисты соседних государств, принимавшие его искусство и организационную практику за эталон, думается, почерпнули кое-что не только из регламентов, выработанных первыми управителями главной сцены страны времен Короля-Солнца, но и из появившегося в 1757 году Устава в сорок статей, составленного по повелению Людовика XV. Этот документ, аннулировавший все постановления по театру, выходившие прежде, впервые строго фиксировал и организационную структуру и финансовую основу Комеди Франсэз. Все, что касалось Мекки театрального искусства — Парижа, быстро делалось достоянием и отечественных артистов и их зарубежных коллег. А потому немудрено, что суровые параграфы, которым подчинялись придворные комедианты на Сене, стали известны и в чем-то повторены в германских труппах. Каждая, даже самая маленькая из них жила теперь по своим законам, скопированным отчасти у французов. Существовали самые различные вариации на эту насущную для театра тему. Варианты их встречались и в труппах времен директорства Каролины Нейбер и в годы, когда Фридрих Шрёдер завершал уже свой путь.

Документ гамбургской дирекции, получивший известность благодаря берлинской публикации, несомненно повлиял на создание аналогичных деловых бумаг, сыгравших роль не только в чисто практической, но и в художественной жизни различных театральных заведений.

Гёте, с юности проявивший значительный интерес к судьбе театра, возлагал ответственность за преобразование германской сцены в первую очередь на ее руководителей. И считал единую, неограниченную власть организационной основой всякой труппы. Взыскательный к себе как главе придворной Веймарской сцены, поэт с не меньшей строгостью относился к ее актерам. Гёте был уверен — театр может успешно работать и развиваться лишь в том случае, если в нем царит четкая дисциплина и уважительное отношение актеров к собственной и чужой работе. Он требовал, чтобы артисты не опаздывали на репетиции, учили вовремя роли, не передавали бы их друг другу без разрешения дирекции, не репетировали в верхнем платье.

Не только дисциплина, но художественные принципы насаждались в Веймарском театре приказами, обращениями,

распоряжениями дирекции, которые выполнялись неукоснительно. Поэтому никто не удивился тексту постановления, изданного Гёте в апреле 1808 года и закреплявшего сложившиеся порядки. Вот несколько главных его пунктов:

«Кто на репетиции не выйдет вовремя на сцену, заплатит штрафу восемь грошей.

Кого же совсем не окажется в театре и надобно будет его отыскивать, с того возьмут один талер.

Кто во время представления опоздает выйти на сцену, заплатит талер.

Кто откажется от маленькой роли или от участия в хорах, заплатит талер».

Принимая артистов на службу, Гёте заключал контракт на три года и требовал, чтобы они не переходили в другой театр. Индивидуальные гастроли им запрещались. Но вот что произошло однажды. Актриса Маас попросила отпуск на две недели. Отъезд разрешили при условии, чтобы она нигде не играла. Артистка нарушила обещание и появилась на чужой сцене. Когда же вернулась в Веймар, Гёте посадил ее под арест. Он поставил у дверей комнаты Маас часового, которому та должна была платить каждый день по восьми грошей за «службу».

Подобные наказания в Веймарском театре применялись часто. Комедианты утверждали, что с «первыми сюжетами» труппы Гёте обращался, как со статистами, актрис наказывал домашним арестом и ставил часовых у их дверей, а актеров сажал на гауптвахту. Но, поступая так, руководитель не считал, что проявляет неуважение к сословию лицедеев. Наказывая, он преследовал единственную цель — безукоризненную дисциплину, обеспечивавшую порядок, который полагал непременным условием успешного творчества. Не случайно в Веймарском театре все было подчинено строгим, раз и навсегда заведенным правилам.

Так, в последние годы XVIII века спектакли на этой сцене давали по вторникам, четвергам и субботам, а в начале XIX века — по понедельникам, средам и субботам. В субботу шла большая опера, трагедия или комедия; четверги и пятницы посвящались актерским занятиям — этюдам и пению. Репетиции проводились после полудня. Утро и вечер оставались свободными для самостоятельной работы артистов.

Гёте никогда не заставлял себя ждать. Появившись в зале перед началом репетиции, он садился в самую глубину партера, как можно дальше от сцены — чтобы вернее судить о дикции — и оттуда громко делал замечания. Во время репетиций ничто не

должно было отвлекать от работы. Поэтому на сцене разрешалось находиться только тем, кто занят в готовящемся спектакле.

Поэт не только стремился совершенствовать искусство труппы, но добивался, чтобы актеры сознавали всю общественную значимость своего труда и проявляли интерес к образованию. В 1825 году Гёте говорил: «Я продвигал их вперед в их искусстве, но я старался также доставить всему сословию актеров и больше внешнего уважения. Для этого я вовлекал лучших и подающих надежду в мой круг и тем показывал свету, что я считаю их достойными дружеского общения со мною. Этим я достигал того, что и прочее высшее общество Веймара не хотело отставать от меня, и актеры и актрисы получали почетный доступ в лучшие круги. Все это должно было содействовать значительному повышению их культуры. Мои ученики — Вольф в Берлине, так же как и здешний Дюран, люди утонченнейшего общественного такта. Господа Эльс и Графф имеют достаточное образование, чтобы сделать честь самому лучшему обществу. Шиллер поступал в этом отношении так же, как и я. Он очень много общался с актерами и актрисами».

Всегда стараясь поддерживать добрую славу Веймарской сцены, Гёте сурово порицал тех, кто своим поведением бросал тень на звание артиста. В письме от 21 февраля 1811 года к актеру Дени, оскорбившему своего товарища Эльса, Гёте подчеркивал — Дени «совершенно упустил из виду обстоятельство, что принадлежит к числу членов здешнего придворного театра, известного своим искусством и добрыми нравами, члены которого пользуются уважением и почетом своих начальников и публики. Далее, он оставил без внимания условие, которое всякий артист должен считать самым значительным, — театральное помещение так же священно, как храм и дворец монарха, и всякое нарушение там порядка оскорбляет двор и город, уничтожая в одно мгновение все планы и приготовления».

Уважительное отношение к актерам, которое Гёте и Шиллер насаждали в Веймаре, постоянно общаясь с театральным людом, принимая его в своих домах, — не имело ли оно корней в первой гамбургской антрепризе Шрёдера? Ведь с самого начала существования собственной дирекции Шрёдер неуклонно заботился о том, чтобы актерское сословие, традиционно вызывавшее пренебрежительное отношение у многих аристократов и богатых бюргеров, если речь шла о встрече с ним не в театре, а в чьей-нибудь гостиной, было столь же почитаемо, как и всякое другое. Шрёдеру не казалось достаточным расположение, которое жители Гамбурга самых высоких рангов проявляли к нему лично. Стремление утвердить, упрочить

общественное положение актера как гражданина своей страны не покидало его никогда. Возможно, чувство это было настойчивее, чем, к примеру, у Гёте. Ведь подчеркнуто дружелюбно общаясь с лицедеями, проявляя душевную широту, которой призывал следовать лиц своего круга, поэт-патриций никогда не ощущал себя человеком «низшего ранга», каковыми дружно считали в быту актеров. Шрёдер же, этот актер-плебей, с детства испытал сполна все превратности судьбы, выпадавшие на долю комедиантов. Города, которые довелось ему узнать, странствуя с труппой Аккермана, Курца-Бернардона и позднее, разнились не только географически, но и традиционно сложившимся собственным укладом. И едва ли не в первую очередь это сказывалось на театре, а соответственно — его служителях, актерах.

Богатый Гамбург, как известно, был горд миссией колыбели национального театра, уготованной ему Лёвеном и Лессингом. Но те же бюргеры, в знак поощрения искусства одаривавшие иногда городских артистов, не задумывались о ранимости их человеческого достоинства. Каролина Шульце с горечью вспоминала, как бестактно умели гамбургские толстосумы это делать, неизменно давая почувствовать меру зависимости творцов искусства от их, отцов города, щедрости и благорасположения. Поэтому даже проявленное ими одобрение оскорбляло, а подарки вручались так, что «у людей деликатных возникало желание в эти моменты ничего не видеть и не слышать».

Так обстояло дело в вольном городе Гамбурге. Но куда хуже были порядки в торговом Бремене. Когда в последний период своей жизни Аккерман с труппой появился там на гастролях, первое, с чем его ознакомили, — полицейское предписание, которое ему и его коллегам надлежало здесь выполнять. Документ возник под большим давлением местных церковных кругов, а затем обрел силу некоего закона. В предписании том говорилось, что прибывшие комедианты обязаны вести себя прилично и носить «подобающую одежду», в обществе молодежи неукоснительно воздерживаться «от всего фамильярного и сомнительного», не посещать трактиров, а после десяти вечера не выходить из дома. В заключение особо подчеркивалось: актеры не должны позволять себе «далеко идущих бесед или распутства», а тем более делаться наставниками в этом. Не только Аккерман, но все члены труппы обязаны были прочесть этот полицейский документ и поставить на нем свои подписи. Лишь после того граждане Бремена могли чувствовать себя в безопасности: «театральный разврат» не угрожал теперь их образцовому

благонравию.

Весна 1781 года, в начале которой наступало время отъезда Фридриха и Анны Шрёдер в Вену, стояла почти у порога. И тут пришла тяжелая весть: 15 февраля в Вольфенбюттеле умер Лессинг. Ему было пятьдесят два года. Нужда, изнурительный труд, тяжелые переживания свели писателя в могилу. Словно о себе говорил Лессинг, когда, издавая сочинения своего рано умершего друга Вильгельма Милиуса, писал: «Не надобно дивиться тому, что в Германии очень многие гениальные люди умирают преждевременно. …Подумайте же, какие препятствия должен победить этот гений в стране, подобной Германии, где почти не известно, что такое называется одобрением таланту. Он то задерживается недостатком необходимейших средств и пособий, то преследуется завистью, которая хочет в самой колыбели подавить дарование, то утрачивает силы в тяжелых и недостойных его занятиях. Удивительно ли, что он, истощив запас молодого здоровья, сокрушается порывом бури? Удивительно ли, что бедность, неприятности, оскорбления, презрение наконец побеждают его тело, и без того уже не слишком крепкое?»

Известие о кончине Лессинга повергло прогрессивные гамбургские круги в глубокий траур. Не стало выдающегося художника, бескомпромиссно отстаивавшего реалистические позиции отечественной литературы и искусства. Не стало горячего поборника национального театра. Шрёдер, которому в силу обстоятельств не довелось работать с Лессингом в лучшие дни театра Лёвена, не переставал ощущать, однако, значительное влияние выдающегося просветителя. И не только благодаря его статьям и пьесам. Оно было тем заметнее, что верным соратником, любимым актером Лессинга всегда оставался Конрад Экгоф. Этот артист, активно, органично вобравший в свое искусство большинство требований Лессинга к сцене и ее служителям, стал человеком, из рук которого Шрёдер получил эстафету немецкого театра последних десятилетий.

Юности свойствен нигилизм, излишняя категоричность. Не избежал того и Шрёдер. Молодой актер хотел быстро и навсегда избавить сцену от пороков классицизма, от приподнятости и экзальтации — наследия французской театральной школы. Его забавляла некоторая патетичность Экгофа и неверные ударения, которые иногда вкрадывались в его речь. Юный Шрёдер составил даже их перечень и иронично-талантливо шаржировал манеру большого мастера. Но, становясь старше, все глубже вникал в смысл мудрых приемов Экгофа, подсказанных ему во многом

просветительским реализмом Лессинга. И тогда мелкие огрехи выдающегося актера заметно поблекли в его глазах. С годами игра Экгофа предстала Шрёдеру высочайшим образцом, хотя и чуть старомодным. Мужая в своем искусстве, Шрёдер тоньше улавливал то редкое, творчески бесценное, что союз Эгкофа и Лессинга подарил театру. Искренняя признательность теперь венчала в душе его все, что связано было с дорогими ему ушедшими наставниками.

Узнав о кончине Лессинга, Шрёдер скорбел не только о нем, но и об отечественном искусстве, лишившемся своего идейного вождя. И в знак глубокого уважения к памяти поэта решил устроить торжественный вечер. 9 марта 1781 года Гамбургский театр показал «Эмилию Галотти». После конца спектакля прозвучала речь, посвященная ее автору. Эту речь, написанную доктором д'Ариеном, произнес Фридрих Шрёдер.

Торжественный вечер был грустным вдвойне — гамбургская публика воздавала почести безвременно покинувшему мир Лессингу и прощалась со Шрёдером. Директор давно решил, что оставит Гамбург. Окончательная мысль о том пришла после последних гастролей в Вене. Выступления Шрёдера в Бургтеатре круто изменили судьбу гамбургской антрепризы. По городу ходили слухи о скором отъезде директора и его супруги, о завершении работы труппы. Завсегдатаев Театра на Генземаркт печалили все новые и новые подтверждения того, что слухи достоверны. Публика лож и партера говорила о предстоящей разлуке сдержанно-оскорбленно. Зрители галерки — крестьяне, а также ремесленники, подмастерья и другой мелкий городской люд — общество эмоциональное, непосредственное, выражало свое негодование громогласно. Их горячие дебаты об отъезде принципала превращались в дифирамбы Шрёдеру-актеру; они произносились на диалекте, подчас коряво, но душевно. Галерка гордилась Шрёдером не меньше, чем ложи и партер. Зрители ее, в массе грубоватые, не очень-то отесанные, горячо любили артиста за жизненность воплощенных им лиц. Многих его характерных персонажей из мещанских драм и комедий демократическая публика считала своими — живущими рядом соседями, людьми с одной улицы. И любовно-ворчливо называла их творца просто — «этот парень». В те вечера Шрёдер был для них не господином директором театра и прославленным первым актером труппы, а послом народа в гущу богатых и сытых, выходцем из толпы и слугой ее.

Каждый из частых посетителей галереи настолько привык считать Шрёдера собственным добрым знакомым, что не обходилось без курьезов. Так, однажды днем на улице директора

остановил старик ремесленник. Поздоровавшись, он по-свойски спросил: «Что сегодня играете?» «Трагедию», — молвил Шрёдер. «А вы там будете?» «Нет!» — раздалось в ответ. И тогда старик доверительно, словно о самом важном, попросил: «Пожалуйста, играйте всюду. Ведь я так люблю смотреть вас!» Эта просьба, идущая от сердца, прозвучала, конечно же, на диалекте. Трогательная, детски наивная, она отражала искреннюю любовь к Шрёдеру, его искусству. В ней содержалась неколебимая вера в то, что он, этот актер, способен играть все, всегда, и притом неизменно прекрасно.

Волны одобрения или порицания, не один год исходившие с галереи, никогда не встречали равнодушия ее кумира. Шрёдер мог переживать косность мышления этой публики, узость интересов, пристрастность, наконец. Он мог сердиться на непонимание новинок, способных развить ее, заставить задуматься о своей судьбе. Но даже открытые конфликты, возникавшие подчас между ними, не охлаждали взаимной любви. Большой художник считал себя неотъемлемой частью народной массы. Искусство, которому он отдавал всего себя, было в чем-то и ее жизнью, ее страстью. Шумные возгласы, несшиеся вечерами с галереи, значили для Шрёдера не меньше отзывов изысканных аристократов. Зрители третьего яруса знали это и ценили. Вот почему так понятна обида на актера за его отъезд демократической части зала, видевшей в Шрёдере артиста-друга, единомышленника, искусство которого сложилось не без ее влияния. Накануне разлуки эта мысль четко прозвучала в беседе завсегдатаев галерки. Речь, разумеется, велась о директоре и предстоящем расставании. И завершением ее стали такие подводившие итог фразы: «Играет он куда как хорошо. Но теперь неблагодарный парень бросает нас. А ведь это мы его создали!»

Шрёдер знал о том, что творилось последние дни в зале. Близкие, друзья и служащие театра пересказывали ему суть страстей, разгоравшихся во время антрактов в фойе и коридорах. Многие, даже лучшие знакомые актера не переставали удивляться тому, что он решается покинуть город, сыгравший исключительную роль в его судьбе.

Всегда сдержанный, скупой на объяснения, Шрёдер не говорил о трудностях, от которых изрядно устал в последние десять лет. Никогда не сетовал он и на свой более чем скромный гонорар, сейчас, как и годы назад, составлявший всего шестнадцать талеров в неделю. Жалованье это, назначенное ему матерью с начала совместного руководства театром, оставалось таким во все время первой гамбургской антрепризы. И хотя Шрёдер был теперь знаменит, Софи не спешила увеличивать

гонорар сына. Он же, посвящая все помыслы сцене, продолжал довольствоваться этим небольшим вознаграждением.

За долгие годы Шрёдер словно привык, что всегда стеснен в средствах: жалованье приходилось тратить не только на домашние нужды, но и на деловые встречи с людьми, так или иначе сотрудничавшими с гамбургской сценой. Шрёдер, предельно нетребовательный к жизненным благам, когда речь шла о нем и его семье, упорно добивался благополучия театра и актеров. Тем больше огорчала его практика клерикальных кругов, по вине которых труппа испытывала немалые трудности.

Минул не один год с тех пор, как глава гамбургской церкви Гёце опубликовал свой труд, содержавший яростные нападки на немецкую сцену и лицедеев. Однако и сейчас служители бога продолжали делать все, чтобы массы возможно меньше знались с театром. Для этого в предрождественское время, а также все сорок дней великого поста спектакли в Гамбурге запрещались. Подобные порядки плохо сказывались на доходах антрепризы. Обеспокоенный директор не мог идти на столь длительные антракты — они грозили банкротством.

Театр на Генземаркт давно сделался стационарным. Здание, с таким трудом воздвигнутое Аккерманом, стало постоянным домом шрёдеровской труппы. Но церковному запрету, распространявшемуся на ряд недель театрального сезона, следовало подчиняться. В декабре и весной, упаковав декорации, реквизит и костюмы, труппа покидала родной кров и отправлялась на гастроли. Чаще всего она выступала в Ганновере или Целле. Публика этих городов радовалась возможности познакомиться со спектаклями гамбургцев и встретиться со Шрёдером.

Успех гастролей радовал актеров, но работа «в гостях» значительно увеличивала траты. Все это тревожило директора, заставляло его вступать в долгие, настойчивые переговоры с гамбургскими городскими властями. Десять лет потратил Шрёдер, пока добился наконец отмены церковного запрета. Власти разрешили теперь не прерывать спектаклей, но при условии, что труппа выступит для обитателей сиротского дома, ямского двора и арестантов.

И вот теперь настало время, когда первая антреприза Шрёдера подходила к концу. Готовясь покинуть Гамбург, он показал серию заключительных спектаклей. Имена авторов сыгранных сейчас пьес лишний раз подтвердили исключительно продуманный подбор репертуара Гамбургского театра. Публика увидела новую работу — «Оловянщика» Хольберга, а затем, с конца января, за один месяц, словно на параде, прошли «Гёц фон

Берлихинген» и «Клавиго» Гёте, шекспировские «Генрих IV» и «Гамлет».

Этот гармоничный, классический аккорд завершил плодотворнейший период деятельности Шрёдера. В марте 1781 года, с согласия Софи Аккерман, Шрёдер закрыл театр и распустил труппу.

До начала выступлений в Вене оставалось еще время. Этот «антракт» Шрёдер мог посвятить дальней поездке, отправиться за границу. Но туда не тянуло. В памяти не угасли впечатления от прошлогоднего знакомства с Парижем, с театром Комеди Франсэз. Манера исполнения и репертуар королевской сцены принесли ему большое разочарование.

Неожиданного в том нет: драмы Шекспира, Лессинга, штюрмеров, поставленные уже Шрёдером и сыгранные, увели далеко вперед гамбургских актеров — и прежде всего их руководителя — от незыблемости классицистских принципов искусства, по-прежнему свято почитаемых в главном театре Парижа. А мещанская драма, процветавшая теперь на немецких и австрийских подмостках, делала исполнительскую манеру актеров значительно естественнее манеры французской.

Сторонник просветительского реализма, Шрёдер не мог принять эстетику Комеди Франсэз. Впрочем, как и те из галлов, кто жаждал сближения сцены с действительностью. К ним, бесспорно, относился драматург Л.-С. Мерсье, близко стоявший к руссоистскому направлению французского Просвещения. Не случайно этот писатель, продолжавший критику аристократического театра, начатую Руссо, порицал творчество ведущей отечественной сцены. Осуждение ее Мерсье дипломатично вверил Старому англичанину — персонажу своей книги «Год две тысячи четыреста сороковой», появившейся в 1770 году. Старый англичанин открыто сетовал на искусство Комеди Франсэз. В этом лучшем театре страны, утверждал он, «вас заставляют смеяться там, где следует плакать. Декорации и костюмы здесь прескверные и, не говоря уже о ваших трагических актерах, которые ниже всякой критики, вам еще вдобавок покажут какую-нибудь наперсницу с таким огромным или таким курносым носом, что одного этого достаточно, чтобы уничтожить всякую иллюзию». Шуты, подвизающиеся в другом парижском театре — Комеди Итальенн, «то потрясают погремушкой Мома, то пищат всякие пошлые песенки». Однако Старый англичанин спешил заверить, что предпочитает их «безвкусным французским актерам, ибо они более естественны, а следовательно, более приятны, поскольку лучше умеют развлечь публику».

Мнение Мерсье — «естественны», потому и «более приятны»

— отражало веление времени, эстетику, которую предпочитали новые деятели европейского театра. Шрёдер был самым решительным и последовательным из тех, кто насаждал сценическое искусство просветительского реализма в Германии, а позднее — в Австрии. Теперь же, воочию убедившись в положении дел театра Франции, этот Молодой немец мог бы с полным основанием подписаться под словами Старого англичанина.

Сейчас, собираясь начать работу в венском Бургтеатре, Шрёдер решил все оставшееся время провести в Берлине. Он хотел перед долгой разлукой повидать там многих друзей. 17 марта 1781 года супруги Шрёдер покинули Гамбург, а 19-го были уже в столице. Прожив здесь несколько приятных дней, они через Дрезден и Прагу поспешили в Австрию.

Впереди была Вена…

# Глава 16
# НА СЦЕНЕ БУРГТЕАТРА

С первых дней в Вене жизнь Шрёдера очень изменилась. Сколько директорских забот, огорчений, неприятностей и будничных неурядиц спало теперь с его плеч. Он вдруг почувствовал, что дни стали удивительно длинными и во многом приятными. Впервые за долгие годы появилась возможность отдохнуть от вечного напряжения и занятости, которая постоянно грозила лишить артиста столь необходимого общения с миром. Сейчас Шрёдер принадлежал только себе, собственным актерским заботам. Отныне ни театральных финансов, ни декораций и реквизита, ни распределения ролей, постановочной работы и поисков репертуара для него не существовало. Все это осталось в прошлом, в далеком северном Гамбурге. Казалось, будто жизнь повернулась к Шрёдеру новыми, неведомыми, неожиданными сторонами.

В прежние приезды в Вену актер успел свести знакомство с многими местными коллегами. Но теперь он был не «господин гастролер», а, как и они, служащий двора Иосифа II и получал содержание из императорской казны. Что же касается его положения в труппе, то оно четко определилось при подписании контракта. Жалованье актеров Бургтеатра было значительно выше, чем на любой другой сцене. Это стало возможным потому, что театр получал солидную дотацию от двора. В 1781 году, когда там начал работать Шрёдер, расходы Бургтеатра составили более ста тысяч гульденов; окупалась же из них примерно половина.

Размер жалованья был магическим знаком, определявшим положение актера на местных подмостках. Самые высокие гонорары — 1600 гульденов — получали актеры Мюллер и Стефани-старший; премьерша, мадам Сакко, дополнительно к этому имела 365 гульденов — «особую сумму на ее неработающего мужа», милостиво добавленную ей дирекцией. Стефани-младший, Брокман и Ланге получали по 1400 гульденов.

Исполняя волю Иосифа II — пригласив Фридриха Шрёдера, дирекция Бургтеатра предоставила ему щедрый контракт на 2500 гульденов в год; ангажемента на 1450 гульденов удостоилась и его супруга.

Еще в Гамбурге, в дни тяжкого разочарования и усталости, Шрёдер нередко думал: будь он хоть немного обеспечен, навсегда бросил бы сцену. Но его, как и десятки тысяч тружеников, кормило ремесло. Единственное, чем по-настоящему с детства он

владел, — труд актера. Потому и вынужден был им заниматься.

Впоследствии, удалившись на покой и вспоминая давние годы, Шрёдер вот что сказал Ф.-Л. Шмидту: «После ухода со сцены Борхерса и Рейнеке я перешел на роли комических и серьезных отцов. Мне было тогда около тридцати лет. Роли эти мне удавались. Тогда я захотел узнать, не получу ли я одобрения также за пределами Гамбурга. С этой целью я предпринял путешествие по Германии. Я понравился в Вене и на других сценах. Тем самым мои желания были удовлетворены, и если бы уже в это время кто-нибудь предложил выплачивать мне тысячу талеров ежегодно вплоть до конца моей жизни, то я покинул бы театр, так как этой суммы мне было бы достаточно для того, чтобы существовать».

К счастью для искусства, ни в ту пору, ни позднее не нашлось «кого-нибудь», кто предложил бы Шрёдеру ежегодный дар, способный отлучить его от сцены. Да и найдись этот мифический «кто-то», вряд ли расстался бы Шрёдер с подмостками. А что до слов о прощании с театром — разве, устав, отчаявшись, испытав несправедливость, неудачу, не захочешь изменить свою судьбу даже ценой отказа от единственно дорогого, составляющего смысл жизни? И так ли уж многие находят в себе мужество осуществить это?..

Гамбургский театр Шрёдера до конца первой антрепризы оставался частным и не имел ни малейшей материальной поддержки местных властей, словно не замечавших значительно возросшей общественно-культурной роли этой сцены. Успех ее работы во многом определился первоклассным репертуаром, который ценой железной настойчивости ее руководителя утвердился в стенах здания на Генземаркт. Жестокая экономия и строжайший расчет были абсолютным условием жизни труппы. И Шрёдер-директор никогда не мог себе позволить забывать об этом.

Теперь, впервые в жизни став придворным актером, он получил возможность увидеть близко, изнутри жизнь существенно иной сцены, королевской.

Здание Бургтеатра — «Театра у крепости», — в 1742 году перестроенное из танцевального зала, было не очень-то удобным. Узкое, высокое строение на Михаэлерплац блистало белизной и позолотой — непременными атрибутами придворного интерьера. Зал его, регулярно наполнявшийся самой изысканной публикой, имел четкое сословное деление. Придворные, их гости, дипломаты, высокопоставленные иностранцы составляли зрительскую элиту. Партер и четыре яруса заполнялись строго по ранжиру. Аристократы абонировали ложи, главная из которых

принадлежала Иосифу II и Марии-Терезии. Патриции, крупные чиновники, видная интеллигенция и иностранцы занимали благородный, «первый партер» — «партер нобль». «Второй партер» предназначался для офицеров. Два верхних яруса отводились низшим сословиям.

Для публики лож и партера театр был прежде всего местом светских встреч, где лица одного круга могут приятно, а подчас не без пользы проводить время. Зрители последних ярусов — учащиеся, учителя, ремесленники — приходили в театр для другого. Их интересовало все свершавшееся на сцене, глубоко волновали судьбы увиденных героев. Они покидали театр внутренне обогащенными и счастливыми. Нередко за место на галерке бедняки платили последние гроши, но поступали так, потому что любили искусство и не могли жить иначе. Эти люди, отдававшие за билет всего семь крейцеров — самую низкую входную плату, составляли демократическое ядро преданных, искренних ценителей прекрасного.

Став постоянными венскими актерами, господин и госпожа Шрёдер впервые сыграли в Бургтеатре 16 апреля 1781 года. Они предстали Альбрехтом и Агнессой, героями трагедии И.-А. Тёринг-Кронсфельда «Агнесса Бернауэр». Публика приняла их исключительно радушно. Мюллер, аккуратно вносивший в свой дневник впечатления о крупнейших театральных событиях, завершал запись о чете Шрёдер словами: «В их лице мы приобрели товарищей, ценных в моральном и художественном отношении».

Но и в Вене Шрёдер недолго смог оставаться только актером. Освоившись с новыми коллегами и непривычными порядками чужой труппы, он вернулся к режиссуре. Как и прежде, его привлекают пьесы Шекспира. В 1782 году он показывает два спектакля — «Генрих IV» и «Имогена» (так была названа переделка «Цимбелина»). 18 ноября 1782 года на премьере «Генриха IV» Шрёдер предстал Фальстафом, которого играл уже в Гамбурге; королем был Стефани-старший, Генрихом — Ланге, а Перси — Брокман. Что касается «Цимбелина», то драму эту ни в Германии, ни в Австрии до Шрёдера не ставили. Хотя нынешний спектакль был венским, источником его в смысле версии и интерпретации пьесы являлся тот же Гамбург.

Ежегодно затем, три сезона подряд, в Бургтеатре рождались новые шекспировские спектакли. Правда, текст их был вольным переводом оригинала. Но публика, однажды приняв таким Шекспира, не видела в этом изъяна. 8 ноября 1783 года венцам показали «Меру за меру». Пьеса шла в переделке В.-Г. Брёделя и называлась «Правосудие и месть». 31 января 1784 года впервые

сыграли «Виндзорских проказниц». В комедии этой, переработанной Стефани-младшим и появившейся под названием «Ганнибал из Доннерсберга», Шрёдер вторично сыграл одну из своих лучших ролей — Фальстафа. Естественность, жизненная правда, наполнявшие шекспировские образы Шрёдера, благотворно влияли на стиль игры его нынешних коллег. Даже те из них, кто не спешил понять основы актерских приемов Шрёдера, стоя с гамбургцем на одних подмостках, невольно кое-что у него перенимали.

Внедрение пьес Шекспира в репертуар Бургтеатра, начатое учеником Шрёдера Брокманом, им же продолжилось. Когда в 1785 году Шрёдер навсегда расстался с Веной, Брокман девять месяцев спустя, 22 октября, показал «Отелло». Правда, и на этот раз трагедия была сильно изменена. Работа над Шекспиром в столице Австрии продолжалась. 13 апреля 1789 года, уже будучи официальным художественным руководителем Бургтеатра, Брокман познакомил публику с «Кориоланом» в переработке И.-Ф. Шинка. Он много, с воодушевлением работал над спектаклем и был весьма разочарован приемом, который тот встретил у публики. Огорченный, Брокман записал: «Успех не соответствовал моим ожиданиям».

Постановки эти в Бургтеатре являлись тем большим достижением, что в Вене существовала суровая театральная цензура. Она усугублялась личными пристрастиями и антипатией, которую Иосиф II питал к некоторым авторам и произведениям. Так, в 1777 году намерение труппы сыграть «Ромео и Джульетту» Шекспира было отклонено. В качестве аргумента в пользу безапелляционности принятого решения дирекция ссылалась на вкус монарха, не желавшего «видеть поставленными пьесы, в которых имеют место похороны, кладбища, склепы и подобные траурные вещи. В связи с этим, — говорилось в заключение, — исполнение „Ромео и Джульетты“ навсегда запрещается». Узнав о таком распоряжении, автор переделки шекспировского «Макбета», Стефани-младший, опасаясь немилости Иосифа II, поспешил забрать пьесу из театра.

Не менее печальная участь уготована была в Бургтеатре и драмам «бурных гениев».

Не только некоторые драмы Шекспира, но и ранние, штюрмерские пьесы Шиллера «Разбойники» и «Коварство и любовь», впервые увидевшие свет рампы в придворном Мангеймском национальном театре — первая в январе 1782-го, а вторая два года спустя, в апреле, — были в Вене надолго запрещены. Исключительный успех их в театре Дальберга, а также то, что обе они, даже встречая сильную оппозицию, совершили

триумфальное шествие по сценам Германии, решения венской цензуры не изменило. Жестокое искажение третьей драмы, «Заговор Фиеско в Генуе», на которое Шиллер вынужденно согласился, помогло постановке ее сначала у Дальберга, а затем в королевском Бургтеатре. Однако и на сей раз не обошлось без переделки. В Вене пьеса пошла лишь после того, как Иосиф II сам «приспособил» ее для представления.

Шрёдер уже работал в Бургтеатре, когда в 1781 году прочел только что законченных Шиллером «Разбойников». Он не принял образа злодея Франца Моора, найдя его надуманным, схематичным, сотканным из массы противоречий. Сделав такое заключение, Шрёдер ни разу не ставил «Разбойников» в своем театре и не играл в этой пьесе на других сценах.

Первое же представление «Коварства и любви» принесло пьесе блестящий успех. Обрадованный этим, Шиллер писал: «Драма была поставлена со всем искусством, на которое только были способны актеры, и произвела глубокое впечатление на зрителей, бурно аплодировавших». Это новое произведение Шиллера снискало много поклонников. Однако находились у него и серьезные противники. В их числе — известный критик Карл Филипп Мориц, очень неодобрительно отозвавшийся о пьесе на страницах берлинской «Фоссовой газеты».

Шрёдер оказался в стане тех, кто не принял «Коварство и любовь». В письме его к Дальбергу, присланном в Мангейм из Вены, говорилось: «Император не хочет больше видеть у себя драмы „Бури и натиска“, и с полным основанием… Я ненавижу французскую трагедию, считающуюся трагедией, но я ненавижу и эти лишенные правил пьесы, губящие искусство и вкус. Я ненавижу Шиллера, который снова открывает путь тому, что уже давно сметено ветром». Эти слова авторитетнейшего деятеля театра произвели на интенданта придворной сцены большое впечатление. Он и так был недоволен Шиллером, с 1 сентября 1783 года приглашенным на службу в Мангейм в качестве театрального поэта: вопреки соглашению, тот представил две, а не три новые пьесы в сезон. К тому же Иффланд, много сделавший как актер для успеха драм Шиллера позднее, во времена премьеры «Коварства и любви» позволил себе интриговать против поэта, писавшего сейчас для местной сцены. Пользуясь слабохарактерностью Дальберга, Иффланд отговорил его от постановки шиллеровских драм и начал поставлять театру собственные пьесы, за сочинение которых методично принялся. Все это привело к тому, что Дальберг дипломатично распростился с Шиллером.

Репертуар Бургтеатра был достаточно пестрым, и Шрёдеру

приходилось выступать в произведениях далеко не всегда значительных в литературном отношении.

В Вене очень любили комедию, охотно ставили ее не только в театрах предместий, но и на главной австрийской сцене, где играли классические произведения Мольера, Хольберга и других, а также многочисленные переводы-переделки. Авторами их чаще всего становились сотрудники королевской труппы — братья Стефани, Мюллер, Ланге и их коллеги. В пору работы в Австрии Шрёдер тоже писал пьесы. Его комедию «Глухой любовник», созданную по пьесе Ф. Пилона, поставили в 1782 году в Бургтеатре. Деятельность Шрёдера-переводчика, перелагавшего иностранные обычаи и нравы на немецкий лад, продолжалась и в дальнейшем. Позднее появились его комедии «Перевернутая страница» (по Р. Кумберленду) и «Тихая вода глубока» (по Ф. Бомонту и Дж. Флетчеру). Дирекция Бургтеатра не только принимала литературные опусы своих актеров, но и хорошо за них платила. Это влекло исполнителей на ниву драматургии, и недостатка в пьесах не было.

Венская публика высоко ценила Шрёдера и с удовольствием посещала его спектакли. Автор же рецензии, помещенной в «Галерее немецких актеров», постарался разобраться в основных чертах его искусства, их особенностях, разнообразие и совокупность которых свидетельствовали о художественной исключительности этого актера-творца. «Его душа, — писал критик, — всегда наполнена, взгляд умен. Его позе, выражению лица, жестам свойственна благопристойность. Даже в сильнейшем порыве страданий соблюдает он меру, благодаря чему его пластика приобретает пленительность. Он говорит всегда естественно, слова соответствуют его жестам, а жесты — словам. Он не перегружает комедийные роли, чтобы заставить чернь смеяться, не преступает границ естественности и не оскорбляет тонкие чувства карикатурой. Он не искажает лицо, чтобы выразить боль; не стоит безучастно, когда не имеет реплик. Он никогда не выходит из образа, который заполняет всю его душу… Он вникает в любую ситуацию и владеет искусством выказать другим свое чувство, потому что глубоко продумывает каждое слово, которое произносит, так же как свою роль и всю пьесу, продумывает все детали отношений людей такими, какие они есть».

Йозеф Ланге — родственник Моцарта, ведущий актер Бургтеатра на роли героев — в своих воспоминаниях о Шрёдере подчеркивал уникальную особенность, что навсегда запоминалась и поражала: исключительную многогранность, отсутствие какого-либо амплуа у этого артиста. Мнение Ланге любопытно вдвойне:

ведь именно он был тем, кто всегда демонстрировал один-единственный образ — в любой пьесе оставался самим собой. Шрёдер же покорил Ланге разнообразием исполнения: «…богатый ум актера и поэта не позволял ему повторяться в изображении характеров или ограничиваться определенными классами и сословиями; он, как и британцы, нравился тем, что показывал человечество — всех, начиная от королей, аристократов и кончая нищими, — но именно художник, много работающий, не должен бояться стать тем, чем истинный актер быть не должен, — односторонним».

Жизнь Шрёдера внешне выглядела прекрасной. Публика считала актера полубогом, милостиво сошедшим на здешние подмостки и осчастливившим ее своим присутствием. Искусство его доставляло зрителям большое наслаждение. И невольно разжигало зависть кое-кого из коллег, не замедливших начать интриги против художника, стоящего на много голов выше их самих. Особенно преуспели в этом братья Стефани. Характеризуя взаимоотношения в Бургтеатре времен 1783 года, Мюллер, ставший большим другом Шрёдера, писал в своем дневнике: «Различные обиды, вражда, затеянная из зависти, жадности и властолюбия беспокойных, злых людей, привели к тому, что почти все члены труппы впали в своеобразную апатию. По этой причине Шрёдер оставил режиссуру».

Чем дальше шли дни, тем чаще думал теперь Шрёдер о возвращении в Гамбург. И главной причиной было стремление к большой творческой самостоятельности. Намечавшаяся реорганизация венского театра, о которой еще в январе 1781 года говорил ему Иосиф II в час аудиенции, продолжала ждать осуществления. То же относилось и к подготовке актерской смены. Сейчас, получив возможность сравнивать, Шрёдер несколько по-иному оценивал свой Театр на Генземаркт. Со времени смерти Аккермана его вдова оставалась единственной владелицей антрепризы. В финансовых вопросах слово ее было законом. Зато подбор репертуара и художественное его воплощение целиком принадлежало Шрёдеру. Все это создавало благоприятную среду для творческих поисков, для все новых и новых постановок, которые он мечтал осуществить. В венском же королевском театре сложная иерархия в руководстве сценой, борьба интересов различных лиц значительно затрудняли дело. Поэтому надеяться на быстрые сдвиги было невозможно. Все это сильно огорчало, и материальные блага, которыми Шрёдера здесь щедро одаряли, не могли возместить отсутствия столь необходимых ему творческих экспериментов. Это было тем

досаднее, что труппу венской сцены составляли интересные артистические индивидуальности. Даже среди актеров второго и третьего плана встречались люди с хорошими способностями. Однако все они нуждались в постоянном профессионально крепком руководителе, а его тогда не было. В театре существовало некое самоуправление. Группа ведущих актеров распределяла роли, обсуждала характер постановок; на ее заседаниях, ход которых записывали в протоколе, присутствовал представитель дирекции. А над всем безраздельно господствовал фон Кауниц, докладывавший о важнейших театральных делах императору. Нередко возникало недовольство полученными ролями. Особенно отличались этим актрисы. Тогда «обиженная» искала случая довести до сведения влиятельных лиц, а то и самого Иосифа II, свои претензии и заручиться высокой поддержкой. Это вызывало в труппе трения, портило отношения. Лишь в 1789 году в Бургтеатре официально назначили художественного руководителя. Им стал Франц Брокман.

Разумеется, никто во все годы работы Шрёдера в Вене не обходил его ролями. Однако из-за репертуарной политики дирекции значительных работ у актера не прибывало. Гамлет, Лир, Гарпагон и Фальстаф оставались по-прежнему любимы и им и публикой. Но время шло, хотелось настоящих ролен, а их не было. Шрёдер не мог мириться также с тем, как играл кое-кто из коллег, с которыми доводилось встречаться в одних спектаклях. Его удивляла и сердила, к примеру, примитивная исполнительская манера Стефани-старшего. Тот не давал себе труда задуматься над образом, который ему доводилось воплощать. Этот актер, занятый в ведущих ролях, в каждом спектакле менял лишь парик. Он полагал подобную трансформацию единственно важной и достаточной, а во всем прочем оставался неизменным.

Раздражало Шрёдера и нетвердое знание текста, которое здешние актеры грехом не считали. Однажды, уже давно расставшись с Бургтеатром, Шрёдер рассказал Шмидту анекдот, близкий к действительности. В нем как в капле воды отразились театральные порядки, царившие в 1780-е годы в Вене: «Актер, искавший заработка, пришел к директору театра Леопольдштадта (одного из столичных предместий. — *Н. П.)* в Вене и просил принять его в труппу. „Вы умеете ездить верхом?“ — спросили его здесь. — „Нет“. — „В таком случае вы мне не нужны“. Актер отправился в другой пригородный театр. „Вы умеете летать?“ — спросили его здесь. — „Нет“. — „Так вы мне не нужны“. Дважды отвергнутый, актер решил тогда пойти к директору королевского театра. „Вы можете заучивать роли?“ — спросили его здесь.

„Да“, — ответил храбро актер, полагая, что эта особенность послужит ему рекомендацией. „Тогда вы мне не нужны, — ответили ему, — потому что вы испортите мне ансамбль; у меня никто ролей не учит…“».

Картина, которую Шрёдер остроумно, со знанием дела теперь воспроизвел другу, в прежние годы смеха у него, актера Бургтеатра, не вызывала. Привыкший к дисциплине в собственном театре, он не терпел любого непорядка в труде актера, помех в его профессии. Буржуазный образ жизни, который вели в Вене крупные, хорошо обеспечиваемые дирекцией артисты, открывавшиеся здесь перед ними перспективы большого достатка Шрёдера не привлекали. Рай золотых оков королевских подмостков существовал не для него. Поиски, ошибки, удачи и просчеты в идущей в ногу с веком небогатой, но собственной антрепризе были ему милее. И теперь он не без удивления замечал, что скучает по Гамбургу, городу, с которым успел прочно сродниться. Все чаще и чаще мадам Шрёдер видела мужа задумчивым, грустным и, молча тревожась, однажды поняла причину подобного настроения. Вскоре актер бесповоротно решил покинуть Вену.

5 февраля 1785 года Шрёдер прощался с Бургтеатром. Он играл сановника Полла в своей пятиактной комедии «Перевернутая страница». На спектакле присутствовал весь двор, местные аристократы, а также публика самых разных сословий. Когда представление завершилось, произошло небывалое: знатные дамы и господа поднялись в своих ложах и стоя, долго, дружно, восторженно рукоплескали. В зале не смолкали взволнованные приветствия — благодарность за подаренное прекрасное искусство. Даже самые истые театралы не могли припомнить такого взрыва эмоций в раззолоченном зале Бургтеатра, ничего подобного тому, что творилось сейчас, после последнего шрёдеровского спектакля. Все теперь говорило: здесь очень ценили этого редкого художника и трудно с ним расставались. Взволнованный, вышел Шрёдер на авансцену и, обращаясь к залу, сказал: «Это новое свидетельство доброты и расположения высокочтимой публики заставляет меня проклинать принятое решение и наконец глубоко осознать, что покидаю Вену. Не моя вина, если вернусь сюда снова».

Два дня спустя Франц Брокман устроил в честь Шрёдера и его супруги прощальный обед. Но прежде актерская чета посетила дворец и простилась с главой государства и Бургтеатра. Фридрих и Анна Шрёдер услышали здесь много добрых, лестных слов о своем мастерстве, о радости, которую доставило венцам их искусство.

Вечером 7 февраля 1785 года друзья проводили артистов в Гамбург.

# Глава 17
# ВТОРАЯ АНТРЕПРИЗА

Еще в Вене Шрёдер думал о том, что ждет его в Германии. Предстояло все начинать сначала. Снова изо дня в день сочетать труд антрепренера, ведущего актера, режиссера, драматурга, а понадобится — декоратора, реквизитора, костюмера — тех, кем доводилось уже быть в собственном театре. Но первая, главная задача — подбор актеров. Шрёдер оставался тверд: в Гамбурге покажет спектакли не раньше, чем убедится — его новые артисты сильны, успели сыграться и здесь не осрамятся.

Тщательно подобрав труппу, Шрёдер стал работать с ней сначала в Альтоне. Там состоялась премьера, и играли первые четыре месяца. Были тогда и поездки — в Любек и Ганновер, где новая труппа получила большое одобрение. Лишь удостоверившись, что художественные дела хороши, Шрёдер возвращается в Гамбург. Здесь 19 апреля 1786 года начался путь второй антрепризы этого прославленного теперь деятеля театра. Для открытия он выбрал «Эмилию Галотти». Лессинг, память которого Шрёдер неизменно почитал, и сейчас незримо стоял у истоков нового этапа жизни Гамбургской сцены, которой художник посвятил свое следующее творческое десятилетие.

Начинать все сызнова оказалось не просто. Правда, теперь директор обладал солидным опытом, мастерством, знаниями, обширными литературно-театральными связями. Была и слава. Но все это лишь больше обязывало серьезного, крайне ответственно относящегося к своему долгу человека. Его театр не был единственным в городе. Поэтому приходилось не забывать о конкуренции. И в первую очередь — о процветавших по-прежнему иностранных труппах. Сейчас Шрёдер не только заботился о разнообразии драматических постановок, их неординарной художественной экипировке, но готовил спектакли музыкальные, которые регулярно, в специально отведенные для них дни недели играл на своей сцене. В результате гамбургцы познакомились с многими интересными произведениями. Особенный успех выпал на долю «Похищения из сераля» В.-А. Моцарта и венской новинки Д. Диттерсдорфа «Доктор и аптекарь». Их изящная музыка, забавные перипетии, красочное сценическое оформление очень привлекали зрителей. Декорации и костюмы, которым Шрёдер продолжал уделять значительное внимание, делали зингшпили не привычными шутливо-нарядным и бонбоньерками, а зрелищем, приближавшим их к фольклорным картинкам,

обрамленным порталом профессионального театра.

«Характеристичность», которой настойчиво добивался Шрёдер прежде, и сейчас почиталась им за главное. Каждая постановка имела специальное оформление, а актеры — костюмы, отвечавшие ее общему замыслу. Шрёдер, получивший в наследство от Аккермана отличный большой театральный гардероб и обилие декораций, никогда не довольствовался только ими. Хотя знал, что многие не только частные, но придворные сцены вправе завидовать редкому богатству, которым он обладает.

Высокий художественный уровень, без которого директор не мыслил своего театра, требовал и значительных затрат. Долги и векселя стали беспокойными спутниками начала его нынешней гамбургской работы. Десять тысяч марок, полученные от кредиторов в 1786 году, были тяжким бременем для шрёдеровского театра. Видя, как подсобные закулисные помещения заполняются все новыми и новыми разобранными декорациями, а шкафы в гримерных — великолепными свежими костюмами, друзья директора нередко пеняли ему на это. Надо ли так тратиться, считали они, когда для грядущих премьер с избытком хватит того, что хранится во множестве театральных шкафов и на декорационном складе? Играют же другие труппы в сборных, «дежурных» декорациях и старых костюмах. Но Шрёдер решительно отвергал подобные компромиссы. А кроме главных, художественных, выдвигал и другие аргументы. Во-первых, по-прежнему не дремали его извечные конкуренты — французские коллеги, изобретательные костюмы и декорации которых часто производили фурор, притягивали зрителей и разлучали их с национальной сценой на Генземаркт. Так можно ли оформлять немецкие спектакли хуже, чем у приезжих? Во-вторых, добавлял Шрёдер, мои зрители — и здесь он имел в виду прежде всего посетителей галереи — вправе видеть верно одетых персонажей, живущих в не менее правдивой обстановке. Монарху, к примеру, следует быть и на сцене одетым по-королевски, а не в жалкие тряпки, в которых простительно появляться лишь убогим базарным лицедеям.

Да почему, к тому же, все действующие на подмостках лица появляются и в комнатах и в дворцовых залах из кулис, словно бы через стены? Есть же у домов, квартир, лавок двери, в которые в обычной жизни входят люди. Зачем сохранять вредящую правде условность и лишать театр здравого смысла? И Шрёдер взамен кулисной вводит павильонную декорацию. Теперь в его спектаклях — будь то мещанская драма или классическая трагедия — действующие лица, если полагалось им по пьесе,

жили в стенах, единственная из которых, четвертая, оставалась «открыта» и подчеркнута порталом, рампой и черным провалом зала. Оттуда тысяча триста пар глаз ежевечерне следили за событиями, происходившими за заветной чертой, отделявшей их, зрителей сцены на Генземаркт, от вымышленных, чужих, но так волнующих сейчас зал судеб оживших литературных героев.

Впервые введенная Шрёдером в 1793 году павильонная декорация быстро завоевала популярность не только в других немецких труппах, но и в соседних странах. Так здравый смысл потеснил традиционную перспективную декорацию классической сцены и тем способствовал дальнейшему развитию европейского театра.

Шрёдер не случайно тщательно продумывал декорации и костюмы. Именно они, считал он, помогают подготовить ту нужную атмосферу естественности, в которой правдивее заживут актеры, а следовательно, — герои спектаклей. Поэтому одежда персонажей была для него всегда важна. Директор категорически запретил актерам появляться в спектакле в собственном платье. У каждого из них в гримерной был шкаф, где хранились аккуратно развешенные костюмы, предоставленные дирекцией. В 1790-е годы гардероб театра Шрёдера насчитывал около пятисот костюмов. На одного исполнителя приходилось примерно два с половиной десятка всевозможных туалетов — роскошь, недоступная большинству отечественных театров, к примеру, известному тогда придворному Веймарскому. Спектакли Гёте, его руководителя, были значительно беднее шрёдеровских: скромная дотация герцога Карла-Августа не позволяла вторить размаху частной гамбургской антрепризы. Потому в постановках Гёте даже самодержцы в любой сцене появлялись в единственной, неизменной мантии, вынужденно переходившей от одного исполнителя к другому. Шрёдер же не только постоянно обновлял костюмы своей труппы, по дважды оптом приобрел большое их число. Он воспользовался распродажей гардероба австрийских императоров Иосифа II и Леопольда II, подготовленного к их коронации. Роскошные одежды эти, многие из которых надевались владельцами не более раза, продавали не слишком дорого. Купив их, гамбургский директор обеспечил своих актеров такими костюмами, какие другим никогда и не снились. Не менее стремительно росло и количество декораций. Теперь их было до ста двадцати пяти перемен, и дирекции приходилось думать о постройке нового, просторного склада в дополнение к существующему.

Однако все это было хоть и важным, но все-таки обрамлением. Главным по-прежнему оставался репертуар.

Наиболее значительной его частью стали спектакли по шиллеровским пьесам. Правда, выбор Шрёдера достаточно типичен. В Гамбурге показали «Заговор Фиеско» и «Дон Карлоса», но ранних, штюрмерских драм Шиллера директор так и не поставил.

В марте 1785 года в первом выпуске «Рейнской Талии» — новом журнале, издаваемом Фридрихом Шиллером, появились отрывки из «Дон Карлоса», трагедии, над которой он тогда работал. Фрагменты этой исторической пьесы понравились Шрёдеру. По-прежнему отрицая ранние пьесы Шиллера, глава новой антрепризы готов был признать достоинства более поздних драм поэта. Теперь Шрёдер думал о совместной работе с Шиллером и предложил ему стать руководителем литературной части Гамбургского театра. Но начавшиеся переговоры ни к чему не привели. Поэт не захотел вторично «закабаляться», связав себя обязательствами нового, гамбургского контракта. Вероятная причина того — хорошо запомнившееся Шиллеру недавнее горькое сотрудничество с Дальбергом.

Шрёдера не покинула мысль поставить «Дон Карлоса». Выбрав эту пьесу, он опасался, однако, ее политической тенденции. Потому в письме к Шиллеру от 30 декабря 1786 года счел нужным сказать: «…католицизм здесь должен быть несколько пощажен, потому что у нас есть много католических представителей; мне было бы также очень приятно, — продолжал он, — (при условии, если это не слишком повредит пьесе), если бы доминиканец был мирским человеком или хотя бы светским духовным лицом».

Подобные «дипломатические переговоры» с Шиллером явились частью того, что намеревался предпринять директор Гамбургской сцены, решившись познакомить зрителей с классическим произведением их выдающегося соотечественника. Боясь нежелательного идейного влияния его драмы, директор сознательно сократил ее. Это, бесспорно, исказило пьесу. Дело довершила также мощь и направленность актерского исполнения самого Шрёдера, сознательно показавшего Филиппа II человеком, достойным не порицания, а сочувствия. Эту особенность подчеркивал критик К.-А. Бёттигер, летом 1795 года писавший о своем друге в роли испанского самодержца: «Что делает Шрёдер в Филиппе? …Самый яростный враг в робеспьеровской Франции мог испытать потрясение от отчаяния такого короля и быть сраженным его величием. Лишь теперь я понял, *что* Шиллер вложил в его характер. …Но только благодаря такому исполнению стало ясно — обращенный Шиллеру упрек в том, что он изобразил Филиппа *излишне благородным,* вполне обоснован.

Шрёдер убрал это. Думаю, передам суть его игры, когда скажу: это было, как если бы персонифицированная человечность всегда стояла перед королем и хотела обнять его колени, он же неизменно отталкивал ее, и это способствовало тому, что Филипп насильно изживал остатки человечности *в себе самом».*

Высоко оценивая постановку, ее оформление — «декорации были отличными», — Бёттигер не мог, однако, не высказать справедливого упрека: «Жаль только, что *так много* было сокращено. Особенно огорчило меня отсутствие мастерской сцены с Великим инквизитором в пятом акте. Там я ждал Шрёдера!»

Критик И.-Ф. Шинк особенно подчеркивал — владыку шести королевств, образ которого великолепно воплотил Шрёдер, можно было узнать сразу, едва тот появлялся в дворцовом саду Аранхуэса. Холодное, словно мраморное лицо, гордое превосходство, с которым он держался, замкнутость и подстерегающая подозрительность во взоре не могли, однако, скрыть главного — этот страшный человек был бесконечно одинок на своем могущественном европейском троне.

Первая же сцена — встреча с королевой, Елизаветой Валуа, ее отпор мелочному недоверию супруга — едва меняла выражение ледяного лица, тень смущения чуть заметно проскальзывала по нему. Но Филипп — Шрёдер не краснел: разве приличествует такому королю стыдиться своей резкости и скорого суда? Надменность и ирония звучали в его приговоре — изгнать нарушившую этикет маркизу Мондекар, придворную даму королевы.

Но ночью, наедине со своими сомнениями и ревностью, Филипп Шрёдера представал мрачным, терзаемым тревогами стариком. Вот он в полутемной спальне, мучительно бодрствующий меж дремлющих пажей. Лихорадочные видения лишили его покоя, сон отлетал. Бледное, усталое лицо, нахмуренные брови, угрюмо мерцающий взор выдавали внутреннее смятение. С непокрытой головой, сбросив мантию, появлялся Филипп — Шрёдер пред изумленным начальником телохранителей, графом Лермой. Горящие, непрестанно оглядывающие все окрест глаза вопрошающе останавливались на встревоженном гранде. Глухим, сдавленным голосом начинал король отдавать приказания. Но вот голос звучал все громче. Облик Филиппа — Шрёдера делался страшен, в нем резко проступали черты деспота, и не было силы, способной сдержать сносивший все на своем пути царственный гнев.

Репертуар Гамбургского театра времени второй шрёдеровской антрепризы носил печать особенностей

общественно-литературных настроений Германии тех лет, а также художественных и социально-политических симпатий главы труппы, Шрёдера. Теперь авторитетнейший актер и режиссер, автор большого числа популярных пьес, он наряду с трагедиями и комедиями показывает и сам играет мещанские драмы, которые все более завоевывают симпатии публики. В пору, когда, в канун Великой французской революции, Париж упивался увидевшей наконец свет рампы комедией Бомарше «Женитьба Фигаро», появление которой, по мнению современников, «было уже началом революции, потому что сенсационность „Женитьбы Фигаро“ была в общественном мнении более политической, чем театральной», деятели немецкой сцены обращают свои взоры к произведениям Коцебу и Иффланда.

В 1789 году Шрёдер, вслед за берлинским театром, показывает нашумевшую драму Коцебу «Ненависть к людям и раскаяние». Рассказанная там сентиментальная история о неверности жены, отчаянии и мизантропии, овладевшими ее мужем, бароном Мейнау, история об искреннем, глубоком раскаянии Евлалии, завершавшаяся трогательным примирением супругов, вызывала слезы умиления зала и принесла огромную популярность ее автору. Роль страдающего, по-прежнему любящего изменницу жену великодушного барона Мейнау стала одной из лучших в репертуаре Шрёдера.

Далекие от революционных настроений французской буржуазии, немецкие бюргеры отдавали предпочтение подобным душещипательным сюжетам и сценам, происходившим в «добропорядочных» домах. Что же касается конфликтов социальных — их для подобной публики словно не существовало. Но был ли зрительный зал Гамбургского театра един в своих суждениях? Нет. И свидетельство тому — строки, принадлежащие другу Шрёдера, Ф.-Л. Мейеру. Говоря о бесспорном успехе спектакля «Ненависть к людям и раскаяние», он не склонен был считать публику сцены на Генземаркт равно далекой от волнений общественной жизни. Здесь рядом с ограниченными бюргерами, утверждал Мейер, были и те, кто понимал и осуждал социальную отчужденность драмы Коцебу, теперь, в предгрозовое время французской революции, особенно заметную передовой части зрителей. Эти «судьи искусства», «проницательные и вдумчивые, старались доказать, что успех, который они не могли отрицать, можно приписать слабости современного поколения», то есть филистерской ограниченности, пагубной антисоциальности, отчетливо проявлявшейся в немецком обществе конца столетия. Штюрмерство, его самая значимая драма «Разбойники» Шиллера, наделенная страстным, мятежным призывом «In tyrannos!» («На

тиранов!»), давно отошли в тень. Страх перед бурей революции, охватившей соседнюю Францию, становился за Рейном особенно велик. Не случайно, прежде чем ставить «Дон Карлоса», Шрёдер, боясь, что ряд сцен и реплик драмы могут заронить в души зрителей антимонархические настроения, сделал в ее тексте немалые купюры.

Шрёдер не благоговел перед аристократами. Но, будучи бунтарем в художественном творчестве, как должное принимал монархию и прусскую государственную систему. Однако, солидаризируясь с просветителями, верил в возможность преобразования общества, в возможность его эволюции на более разумных основах. Это привело артиста, как и многих передовых людей конца века, к «братству каменщиков» — масонам.

В годы Великой французской революции немецкий театр оставался заводью, куда не проникали подлинно революционные настроения. Идеологи течения «Бури и натиска», в 1770–1780-е годы призывавшие к изживанию старого уклада, ни о какой революционной борьбе классов не помышляли. Просвещенный абсолютизм, гармоничное развитие буржуазии, место, которое аристократы добровольно, постепенно отведут ей за социальным столом экономически пробуждающейся страны, словом, бескровное преобразование некоторых государственных установлений — вот направленность помыслов штюрмеров и их приверженцев.

Смолоду воспитанный ранними пьесами «бурных гениев», Шрёдер не разделял идей французской революции. Это сказалось на репертуаре его театра 1790-х годов. Особенно приветствовал он пьесу «Кокарды». Она появилась в 1792 году, когда преемник Иосифа II, Леопольд II, поручил Иффланду создать произведение, где бы изобличались насильственные государственные перевороты. Иффланд-драматург был выбран не случайно — слегка порицая подчас в своих пьесах чиновников и дворян, он никогда не касался сути правления и личных качеств монарха. Показывая сословные конфликты, их последствия, Иффланд не затрагивал их социальные основы. В драме «Кокарды» присутствовала политическая тема. Однако общественные противоречия сведены здесь к разногласиям, возникшим внутри одной семьи. Финал драмы автор решал в монархическом ключе: революционно настроенные — заведомо отрицательные — персонажи меняли свои позиции и превращались в добропорядочных верноподданных императора.

Мещанские драмы Геммингена, Иффланда, Гроссмана, Коцебу, а также пьесы свои собственные — вот предпочтительный репертуар Шрёдера, его театра периода второй гамбургской

антрепризы. Банкротства, семейные невзгоды, обольщения щеголями аристократами доверчивых бюргерских девиц — эти и подобные им мотивы варьировались из пьесы в пьесу.

Едва ли не самой частой стала сентиментально-назидательная тема пагубности карточной игры. Шрёдер-драматург, как и многие авторы тех лет, отдал ей дань в популярной пьесе «Беверлей». Там есть отзвуки известной, появившейся еще в 1753 году английской драмы «Игрок» Э. Мура, с исключительным успехом обошедшей все европейские сцены. Герой Мура, Беверлей, одержим карточной игрой. Он делается жертвой этой своей страсти, принесшей несчастному страдания и гибель.

Немецкая пьеса «Беверлей» принадлежала к жанру, родоначальникам которого стал Шрёдер. Мещанскую драму такого рода он назвал «семейная картина». Немалое место занимала она на отечественной сцене 1780–1790-х годов. Особенно культивировали ее в Мангеймском национальном театре, у интенданта Дальберга. Много способствовали тому сотрудничавший здесь Отто фон Геммингеи, а также ведущий актер труппы Иффлапд.

Шрёдер рано начал переделывать и писать драмы. Еще в 1768 году, после закрытия Гамбургского национального театра работая в труппе отчима, Фридрих очень подружился со своим коллегой И.-Х. Брандесом. Иоганн Христиан был уже не только актером, но и автором нескольких популярных драм. В ту пору он, чьи произведения ставили «почти во всех театрах Германии» и кто беспрерывно получал предложения из Вены и других городов писать новые пьесы, еще с большим рвением занялся драматургическим трудом. В конце 1760-х годов появились две новые комедии Брандеса — «Постоялый двор, или Узнай прежде, чем доверишься» и «Дворянин из купцов». Стремясь сделать их как можно более литературно совершенными и сценичными, автор обратился за помощью к своим друзьям. Первую пьесу взялся исправить поэт Ю.-Ф. Захария, для второй же Брандес пользовался советами Шрёдера, вкусу и мнению которого очень доверял.

Пример Софи и Конрада Аккерман, которые, постоянно заботясь о репертуаре труппы, не жалея труда переводили, переделывали различные пьесы, а также сочиняли стихотворные прологи и эпилоги для своих спектаклей, оказал влияние на Шрёдера. Он много читал, особенно отечественную и иностранную драматургию, а наиболее понравившиеся пьесы отбирал для постановки. Хорошо зная вкус соотечественников, их интересы, предпочтение, которое широкая публика оказывала

произведениям, отражавшим повседневную жизнь людей незнатных, Шрёдер начинает сочинять «семейные картины», полные морализующих настроений. В его пьесах отсутствовали высокая гражданская патетика демократических персонажей драм Лессинга и героическое начало характеров ранней бюргерской трагедии Шиллера. Но, не лишенные мелодраматических эффектов, трогательности и житейских назиданий, пьесы Шрёдера пользовались на театре значительной популярностью. Четыре десятка его драм составят впоследствии четыре тома. Их соберет и опубликует в 1831 году Эдуард фон Бюлов. Это случится через пятнадцать лет после кончины Шрёдера. Писатель-романтик, крупный театральный деятель Людвиг Тик явится автором статьи, которая представит читателям многолетний труд Шрёдера-драматурга, познакомит их с оригинальными пьесами и переделками чужих драм этого известного театрального автора 1780–1790-х годов.

Рождение и развитие жанра «семейной картины» связано с кризисом бунтарских настроений периода «Бури и натиска». Однако Германия той поры знала и другое направление в отечественной просветительской литературе. Это творчество Гёте и Шиллера двух последних десятилетий XVIII века. Оно неотрывно от обращения к античности. Но присущий их драмам веймарский классицизм формируется на иной основе, чем классицизм XVIII столетия. Ставя задачу воспитать гармоническую личность, эти поэты напишут произведения, характеризующиеся обобщенностью образов, четкостью композиции, завершенностью формы. Желая создать новую, третьесословную литературу высокого стиля, способствующую воспитанию человека, стремящегося к гуманности и свободе, они противопоставят ее немецкой мещанской драме конца века. Напуганные Великой французской революцией, авторы мещанской драмы будут ратовать сейчас за социально-ограниченные, охранительные тенденции. Их пьесы — особенно драмы Иффланда и Коцебу — лишены передовых идей. Авторы этих произведений сознательно сведут все к узкобюргерским, семейным мотивам.

Веймарский классицизм противостоял мещанско-филистерской тональности подобных драм, их подчеркнутому бытовизму. Простота и естественность пьес Гёте и Шиллера явились важной основой в становлении большого реалистического искусства нового, XIX века.

Постоянно обращаясь к пьесам драматургов-современников, Шрёдер никогда не забывал при этом о классике. И неизменно возвращался к Мольеру. Так, в 1792 году, почти в финале своего

актерского пути, он показал «Мнимого больного» и сыграл Аргана, человека, истинный недуг которого — патологическая боязнь своих, к счастью, отсутствующих пока, болезней.

…Пышущий здоровьем человек возомнил себя больным, и не просто больным, но снедаемым множеством недугов. А окружающие люди близоруки, не замечают грозящей беды. Они судят о самочувствии Аргана лишь по внешнему виду. Лицо же его, круглое, как полная луна, готово лопнуть от здоровья. Арган — Шрёдер — плотный, крепкий человек, быстрые, сильные движения которого опровергали любую мысль о болезнях. Но мнительный бедняга искренне уверен, что десятки тяжелейших хворостей подтачивают, разрушают его.

Шрёдер отлично передавал настойчивость Аргана, стремление убедить бездушных, каменных сердцем домочадцев, что безвременно гибнет. Жалобный, страдальческий тон, ослабевший от мифических недомоганий голос комично контрастировали с мощным видом Мнимого больного. Но вот, постепенно забыв, что готов испустить дух, Арган — Шрёдер увлекался разговором, и голос недавнего страдальца начинал звучать бодро и сильно. Куда девалась слабость, надорванность болезнью! А уж если «обреченный», забывшись, обрушивал гнев на своих бесчувственных близких, воздух начинали сотрясать громовые раскаты, напоминавшие рев разъяренного льва.

Но вдруг Арган — Шрёдер вспоминал о докторе Пургоне, его лекарствах. Дыхание несчастного становилось прерывистым, воздуха не хватало, зычный голос переходил на шепот, язык начинал заплетаться. Арган в ужасе хватался за грудь, за живот, прикладывал руку к сердцу, проверяя, бьется ли. Он судорожно глотал воздух, и казалось, будто смерть с косой караулит за его спиною… А лоснившееся жиром лицо предательски излучало здоровье, на толстых щеках играл румянец — и никто не мог верить бедам Аргана.

Лучшими комедийными сценами спектакля была встреча Аргана — Шрёдера с доктором Пургоном и следующий за ней приход «странствующего доктора».

Явившись к Аргану, прославленный исцелитель Пургон негодует: здесь осмеливаются смеяться над его советами, не выполняют их! Он оскорблен неслыханным бунтом больного, попранием достоинства медицины и считает поведение Аргана преступлением, достойным самой жестокой кары. Разгневанный Пургон покидает вероломного пациента, призывая самые лютые болезни на его голову. Уж они-то сведут ослушника в могилу!

Когда дверь за Пургоном стремительно закрывалась, Аргана — Шрёдера охватывала паника. В ушах удрученного больного

продолжали звучать зловещие слова, предрекавшие ему страшную расплату. Они были для Аргана — Шрёдера похоронным звоном. «Ах, боже мой, — стонал он, — я умираю!»

Но вот появлялся «странствующий доктор» — последний луч надежды бедного страдальца. Он решительно заявлял, что хочет повидать знаменитого больного, о котором шумит молва. В комедии Мольера «странствующим доктором» переодевалась служанка Аргана, Туанета, решившаяся на это, чтобы раз и навсегда отбить у хозяина охоту считать себя больным. В спектакле Шрёдера доктором наряжалась не Туанета, а ее друг, которому и были переданы реплики служанки в этой сцене.

…Все жалобы пациента завершал диагноз: «Легкие!» Легкие — вот причина страданий Аргана. Но «доктор» может помочь: ампутация руки и удаление глаза — надежное средство. Такой план лечения приводил Аргана — Шрёдера в ужас. Словно кролик на удава, смотрел несчастный на «светило медицины», колени его дрожали, лицо искажалось от страха. Пытаясь напоследок удостовериться в неопровержимости врачебных заключений, Арган — Шрёдер делал глубокие вдохи, отдергивал от лекаря обреченную руку, крепко зажмуривал глаз.

Говоря о впечатлении от трагикомического Мнимого больного Шрёдера, писатель И.-Ф. Шинк восклицал: «Воистину портрет, достойный быть увековеченным Ходовецким!»

Театр на Генземаркт, как и много лет назад, оставался частным и поддержки от города не получал. Заезжие иностранные труппы продолжали отнимать у него зрителей, и это сильно затрудняло существование шрёдеровской антрепризы. Революционные события во Франции способствовали тому, что в Гамбурге чаще прежнего появлялись зарубежные актеры. Так, с 17 декабря 1794 года на сцене его Концертного зала обосновалась прибывшая из Брюсселя труппа бежавших из Франции придворных комедиантов. С 10 ноября в Альтоне начал показывать английские спектакли Вильямсон — в прошлом глава труппы, игравшей в Эдинбурге. Его актеры вскоре перебрались в Гамбург и со 2 января 1795 года заняли хорошо построенный балаган на большом новом рынке. Хотя Гамбург и был городом, где проживало значительное число англичан и многие местные немцы, промышлявшие мореплаванием и торговлей, также знали их язык, труппа комедиантов, прибывших с берегов Альбиона, долго здесь не продержалась: зрителей не хватало, и Вильямсон вынужден был уехать.

Куда удачливее англичан оказались французы. Их спектакли состоятельная публика посещала прекрасно. Это вызвало резкий

отлив из зрительного зала Шрёдера. Теперь на его лучших спектаклях в ложах первого яруса появлялось пять-шесть зрителей — чаще всего приезжих, решивших скоротать вечер, созерцая представление. Зато публика галерки оставалась верна Шрёдеру. Но не только потому, что большинство ее не знало английского и французского. Эти зрители по-прежнему усердно посещали отечественные спектакли — те были им ближе, интереснее. Директор не хотел лишать удовольствия своих преданных друзей. Поэтому отдал распоряжение кассиру театра Бартельсу распродавать дорогие места нижних двух ярусов по цене мест галереи и открыть ложи демократической публике. К доводам Бартельса, опасавшегося вызвать этим неудовольствие состоятельных посетителей, на сей раз Шрёдер не прислушался.

Во всем, что происходило в 1790-е годы в гамбургском театральном мире, этот мудрый человек видел не частный случай. Его глубоко оскорбляли пренебрежение именитых жителей города к отечественному искусству и роль, которую они играют в процветании на германской земле всего иностранного. «Кому не известно, — говорил Шрёдер, — что французский театр главным образом поддерживают немцы?» Он видел в этом не пустяк, не просто пристрастное отношение, продиктованное чьим-то личным вкусом, но удручающую, преступную несправедливость публики к собственному, национальному искусству. «Возможно ли, — продолжал актер, — чтобы немецкий театр, даже если бы он отвечал высочайшему идеалу, нашел за границей подобный прием?» И все же Шрёдер не обескуражен. Он надеется. Надеется, что окончательную победу одержат те, кто никогда не позволит «иностранному театру поработить свой, отечественный».

Мысль о развитии и процветании немецкой культуры — дела, верным и стойким солдатом которого он неизменно оставался, — волновала, не давала покоя. Но все чаще и чаще Шрёдера охватывало негодование. Теперь, случалось, он нередко начинал думать, что чаша его терпения переполнена и он готов расстаться со сценой. И внутренне принимал серьезное решение.

На пасху 1796 года Шрёдер осуществил первую часть задуманного — ликвидировал свою антрепризу. Но прежде подготовил статью, полную суровых, честных мыслей. «Я не настолько глуп, — говорилось в ней, — чтобы предписывать свободным, богатым людям, как они должны тратить свои деньги. Но какой справедливый человек может обвинить актера, девиз которого „Деньги не приносят чести“ и который трудится только во имя независимости и славы, а не ради богатства, в коем не нуждается и не видит удовольствия, в том, что он не остается

равнодушным к утверждению своеобразного придворного театра, который посещает, что называется, знать, где немецких артистов унижают сами же немцы. Возможно, многие скажут: „Спектакли — не тема для разговора о патриотизме“ — и назовут мою обиду своенравием, жадностью, гордостью и даже завистью! Это свидетельствует лишь о том, что они думают и чувствуют по-иному, чем я. Но теперь, во всяком случае как актер, я покину сцену, если моя забота о немецком театре была не более чем обидчивостью».

Итак, решение найдено: уже нет собственной антрепризы, скоро и его самого не увидят на сцене. Тяжело подводить итог всей жизни, навсегда отказаться от дела, которому отдал — и не напрасно — все трудно прожитые годы. Их пятьдесят три. И почти все он провел на сцене. Поставлены спектакли. Написаны пьесы. Сыграны роли. В балете, пантомиме, комедии, драме, трагедии. Их более семисот. Ролей разных, простых и экзотических, веселых и грустных, таких удивительно несхожих.

А время неумолимо спешит, приближая разлуку со сценой. Шрёдер все чаще вспоминает теперь этих своих театральных, нелегких детей, празднично рожденных магией сцены и ею же холодно погребенных. Маятник времени — его времени — продолжает натужно отсчитывать все *последнее:* сначала сценические годы, месяцы, потом — недели, дни, часы… И вот Шрёдер играет последний раз.

Был грустный вечер 30 марта 1798 года. Было пышное, торжественное прощание с подмостками, коллегами и публикой. Но его, корифея немецкой сцены, прославившего ее на века, его, Актера, гения уходящего XVIII века, с этого вечера уже не было…

# Глава 18
# «СВЕТИЛО СКРЫЛОСЬ ЗА ТУЧИ…»

Деятельность Шрёдера, разносторонне одаренного, ищущего художника, вызвала отклик многих выдающихся современников, и прежде всего величайшего из них — Иоганна Вольфганга Гёте.

Монолог «Быть или не быть» прозвучал в Германии впервые осенью 1776 года. А в следующем, 1777-м, Гёте начинает писать роман «Театральное призвание Вильгельма Мейстера». Это своеобразный документ, вобравший сведения по истории немецкой культуры XVIII века. Среди его действующих лиц крупнейшие реформаторы сцены — Каролина Нейбер и Фридрих Людвиг Шрёдер, выведенные под вымышленными именами мадам де Ретти и господина Зерло.

Одаренная директриса де Ретти ставит в своей труппе драму «Валтазар» героя книги, Вильгельма Мейстера. Эта женщина, гордая, властолюбивая, талантливая, обладающая поистине мужской энергией, с ее заявлением: «Я сожгла Гансвурста!» — едва ли не точный портрет знаменитой Нейберши. Деятельный, хорошо образованный антрепренер Зерло первым в Германии осуществляет переделку и постановку шекспировского «Гамлета». Это произошло в городе, обозначенном автором «Г***» и названном «оживленным и промышленным местом».

«Театральное призвание Вильгельма Мейстера» — ранний вариант романа «Годы учения Вильгельма Мейстера», который, как и «Фауста», Гёте писал почти всю жизнь. Произведение это во многом автобиографично и знакомит с эстетическими взглядами молодого Гёте. Герой его — Вильгельм Мейстер — пламенный энтузиаст театра, который, подобно самому Гёте, не знал ничего более высокого, чем сцена, и не раз пробовал писать пьесы. Вильгельм мечтал стать актером и драматургом — творцом будущего национального искусства — и льстил себя надеждой, что ему посчастливится «найти в большом мире природы источники, которыми он сможет утолить жажду публики».

Шекспир стал его надежным ориентиром. Он помог Вильгельму, как и Гёте, разобраться в противоречивых явлениях мира, осознать, понять их. В романе дано истолкование «Гамлета», проникнутое пиететом к великому писателю. Свою высокую цель Вильгельм видит в широком образовании, самосовершенствовании, которых надеется достичь через театр. Он убежден: искусство дает знание жизни, безгранично расширяет кругозор. Оно заставляет задумываться, искать,

находить, воодушевляться, разочаровываться и снова искать. Но проходит время, и Вильгельм, вслед за автором книги, видит в театре не источник, а одно из средств образования, развития лучших граней личности. Вильгельм понимает, что искал универсальных знаний там, где их нельзя найти. Все устремления его направлены теперь к созидательному, социально полезному труду. И в «Годах учения…» Вильгельм пишет: «Я покидаю театр и связываю себя с людьми, общество которых в каждой своей мысли должно привести к чистой и уверенной деятельности».

В романе часты описания театрального быта, показаны репетиции, являющиеся, по мнению Гёте, поучительными: именно такая подготовка спектакля способна привести к высоким художественным результатам. Гёте не случайно интересуется практикой реформаторов отечественной сцены. Размышляя о творчестве Нейбер, Шрёдера, он убеждается в пользе их усилий, в необходимости активного преобразования немецкой драматургии и актерского искусства. Не случайно, негодуя на «готшедо-геллерто-вейссовское наводнение» в отечественном репертуаре, Гёте искренне приветствует «Эмилию Галотти» Лессинга. Но новые, просветительски-реалистические пьесы требовали и принципиально иного воплощения. В романе о Вильгельме Мейстере Гёте касается вопросов актерского мастерства, эстетики театрального искусства. Позднее ряд намеченных здесь мыслей он окончательно сформулирует в «Правилах для актеров». Эти правила, которые, по утверждению их автора, «никем еще не были выдвинуты», он продиктовал молодым артистам веймарского театра Карлу Грюнеру и Пию Александру Вольфу в августе 1803 года. Сожалея, что изложенные там основы «не успели получить достаточно глубокого развития», так как жизнь вынуждала и его и актеров усиленно заниматься «областью практики», Гёте, в 1817 году покинувший театр, не отказывался от намерения вернуться к сохранившимся наброскам «Правил», чтобы «вновь пересмотреть сей предмет». Однако заняться «черновиком этого катехизиса или азбуки» поэту не довелось.

Оба варианта повествования о Вильгельме Мейстере для историков сцены примечательны прежде всего как своеобразный манифест принципов того искусства, в духе которых Гёте хотел бы перестроить отечественный театр. Впервые обнародованная в этом романе ранняя театральная программа Гёте, позднее значительно дополненная, найдет практическое применение в Веймаре, когда с 1791 года Гёте возглавит дирекцию придворной сцены герцога Карла-Августа.

Театральные главы книги о Мейстере, мысли, заключенные в них, высоко ценили современники. Так, преемник Шрёдера по

руководству Гамбургским театром, Фридрих Людвиг Шмидт, писал о романе в своих «Драматургических афоризмах»: «Он должен рассматриваться как катехизис для актеров-художников и как таковой должен непрерывно изучаться. Почти каждая страница раскрывает актеру тайну его профессии. Поэтому я смело утверждаю, что тот актер, который после длительного изучения этого произведения не станет благородным воплотителем человеческих образов, может отбросить свои притязания именоваться художником». Заметим, слова эти принадлежат человеку, не безоговорочно относившемуся к театральной эстетике Гёте.

Что касается самого автора, то рукопись «Театрального призвания Вильгельма Мейстера», работа над которой длилась до 1780 года, не удовлетворив его, не была ни закончена, ни издана. Современники познакомились с героем этой повести, лишь когда поэт решился опубликовать второй вариант книги — «Годы учения Вильгельма Мейстера». Что же касается ранней версии, то до 1910 года она известна была лишь в отрывках небольшому кругу исследователей. Рукопись романа считалась затерянной; не была она обнаружена и в 1885 году, когда ученые смогли ознакомиться с архивом Гёте. Но четверть века спустя случай помог найти полный текст «Театрального призвания Вильгельма Мейстера», хранившийся в Швейцарии. То была копия; ее сделала для себя жена цюрихского коммерсанта Барбара Шультес, дружба с которой связывала Гёте много лет.

Существует мнение, будто 1775–1785 годы — первое веймарское десятилетие — время поэтического отречения Гёте, который, став министром и тайным советником веймарского двора, посвятил себя государственной деятельности. Но известно, что это не принесло поэту полного удовлетворения. Именно в ту пору он продолжает работу над романом, что опровергает ошибочное представление о спаде литературной энергии писателя.

В 1780–1788 годах Гёте путешествовал по Италии. Его письма предитальянского периода свидетельствуют о тоске по художественному творчеству. И в это время работа над вторым вариантом книги о Мейстере — центр внимания Гёте, он называет роман своим «основным занятием». Подготовка книги помогла автору глубоко осознать свое истинное призвание, поверить в свой поэтический дар. В его письме к Шарлотте фон Штейн от 10 августа 1782 года говорится: «Сегодня утром окончил главу „Вильгельма“, начало которой я тебе диктовал. Это доставило мне приятные часы. Положительно я рожден быть писателем».

Много лет спустя, в беседе со своим секретарем Эккерманом,

Гёте скажет, что не считает роман историко-театральным документом и рассматривал там сцену лишь как ступень на пути понимания жизни. «Это произведение принадлежит к числу наиболее трудно постигаемых продукций, — признавал он, — и ключа к нему у меня и самого нет. Ищут центральный пункт, найти его не легко, и, пожалуй, искать не стоит. Мне кажется, что богатая, разнообразная жизнь, проходящая перед нашими глазами, значит кое-что сама по себе, без выраженной тенденции, которая дает ведь лишь отвлеченное понятие. Ежели все-таки непременно искать такую тенденцию, то надо обратить внимание на слова Фридриха, обращенные в конце к нашему герою: „Ты похож на Саула, сына Киса, который вышел, чтобы искать ослиц своего отца, и нашел царство“. Таков смысл. Ведь, в конце концов, произведение говорит лишь о том, что, несмотря на все глупости и заблуждения, человек, направляемый высокой рукой, достигает счастливой цели».

Слова эти сказаны Гёте в последние годы жизни. В них — раздумье человека, с вершины горного хребта обозревающего преодоленный гигантский путь. Но если бы он обратился к воспоминаниям и мысленно всмотрелся в едва заметную под пеной облаков тропинку у подножия, по ней, как и семь десятилетий назад, шагал бы мальчик, горячо влюбленный в театр. Сначала маленького Иоганна Вольфганга заворожила старая легенда о «Докторе Фаусте», показанная бродячими комедиантами. Затем — собственный кукольный театр, полученный в подарок от бабушки. Став его единственным универсальным актером, Гёте играл мистерию о Давиде и Голиафе, пылко декламируя тирады Давида и Ионафана. Мало-помалу куклы перестали его удовлетворять. Тогда Гёте собрал группу сверстников, и юные актеры несколько лет играли на домашней импровизированной сцене.

Но любительский театр нуждался в репертуаре. Гёте начал переделывать для сцены поэмы, романы. В юности он читал много пьес, увлекался преимущественно французским театром. Вскоре он пробует свои силы в драматургии. К этому времени относятся сохранившиеся в набросках пьесы «Валтазар», «Каприз влюбленного», «Аминта».

В студенческие годы, в Лейпциге, интерес Гёте к театру не убывает. Он постоянно посещает спектакли, пишет пьесы, сочиняет либретто опер, играет на любительской сцене.

В ноябре 1775 года, приняв приглашение герцога Карла-Августа и переехав в Веймар, Гёте стал душой придворного любительского театра. Он — его директор, драматург, актер и постановщик. Гёте обрабатывает для сцепы произведения

современных авторов и пишет собственные драмы — «Лида», «Рыбачка», «Шутка», «Коварство и месть», «Брат и сестра» — пьесу, в которой сам он сыграл роль Вильгельма.

Репертуар Веймарского театра, актерами которого были приближенные герцога, составляли комедии Мольера и Гоцци, бюргерская драма «Минна фон Барнхельм» Лессинга. В 1779 году здесь показали «Ифигению в Тавриде» Гёте, и автор исполнил роль своевольного Ореста.

Иногда для участия в спектаклях приглашали и профессиональных артистов. Поэтому в 1777 году в Веймаре появилась известная актриса оперы и драмы Корона Шрётер. Год спустя публика имела удовольствие видеть Конрада Экгофа, выступившего в «Индийце» Кумберленда.

Преданность театру не покинула Гёте и в зрелые годы. Когда герцог Карл-Август решил укрепить придворную сцену и просил Гёте руководить ею, тот согласился.

В своих дневниках 1791 года Гёте говорил, что берется за это с удовольствием. Однако он согласился принять пост директора Веймарского театра, лишь когда переговоры, которые до того велись с Фридрихом Людвигом Шрёдером, окончились безрезультатно. Осторожность, проявленная здесь Гёте, объясняется большой ответственностью, которую сознавал поэт, принимая заботу о будущем местной сцены.

7 мая 1791 года, в день торжественного открытия Веймарского театра, шла драма Иффланда «Охотники». Но прежде на просцениум вышел актер Иоганн Фридрих Домаритиус. Он прочел стихотворный пролог «Труднее всего — начать». Его написал Гёте. Автор не таил сложностей, которые должна преодолеть новая труппа: приглашенным в Веймар артистам предстоит добиваться не простого, привычного ансамбля, но овладеть «прекрасным целым» — секретом высочайшего искусства. А в финале пролога, как и в давние времена, раздавался призыв к заполнившей зрительный зал публике — явить не только строгость, но и милость.

Этот вечер, надолго запомнившийся в городе, открыл новую страницу деятельности Гёте. Почти четверть века затем Гёте станет настойчиво формировать репертуар придворной труппы; в первые же годы существования Веймарского театра появятся новые, во многом следующие античным образцам трагедии Гёте и Шиллера. Они потребуют созвучных постановочных принципов и актерского искусства. С самого начала работы в театре Гёте решительно отказывается угождать невзыскательному вкусу публики, стремится неуклонно образовывать и воспитывать ее.

Озабоченный просветительной миссией немецкой сцены, поэт

размышляет о законах актерского искусства, отечественных реформаторах театра, смысле их усилий. И делится своими мыслями и планами с человеком, мнением которого очень дорожит. Человек этот — Фридрих Людвиг Шрёдер.

В апреле 1791 года Шрёдер посетил Веймар. Директор Гамбургского театра совершал тогда поездку по Германии. Он хотел посмотреть спектакли различных трупп, познакомиться с новыми, молодыми актерами и пригласить самых способных в свой театр. Едва Шрёдер появился в Веймаре, Гёте встретился с ним. Они были знакомы давно, с августа 1780 года, когда актер посетил резиденцию Карла-Августа. Сейчас центром их бесед был театр, творческие и организационные задачи которого Гёте предстояло решать. Внимательно впитывал поэт ценные советы и указания Шрёдера, проявившего симпатию к новому делу. Гёте счел полезным внедрить в свой театр строгие правила и законы, предписанные Шрёдером, — «будет только выгодно использовать опыт человека, которого отечество признало мастером искусства».

Руководителю дирекции Веймарского театра полезны были сведения, касающиеся не только художественной, но и административной практики гамбургской антрепризы. Поэтому, еще продолжая свою поездку, 7 мая из Мангейма Шрёдер посылает в Веймар подробные сведения о кассовых делах собственной труппы, и Гёте сразу вводит тот же порядок у себя.

А вскоре после торжественного открытия театра, 24 мая 1791 года Гёте делится со Шрёдером своими размышлениями: «В общем наш театр доставляет мне удовольствие; он значительно лучше предыдущего (труппы антрепренера Белломо. — *Н. П.);* сейчас основное, чтобы актеры сыгрались и постепенно выкарабкались из той отвратительной рутины, в которой пребывает большинство немецких актеров. Я сам напишу несколько пьес; постараюсь в какой-то мере приблизиться к вкусам сегодняшнего дня. Посмотрю, нельзя ли постепенно приучить актеров к более стройной и искусной игре».

Годы спустя отмечая высоту, которой не могли достаточно нахвалиться пожилые люди — свидетели расцвета Веймарской сцены рубежа веков, Гёте, не без удовлетворения вспоминая то время, скажет: «Я не обращал внимание на великолепные декорации и блестящие костюмы, — я обращал внимание на хорошие пьесы. Я признавал все жанры — от трагедии до фарса; но каждая пьеса должна была представлять собой кое-что, чтобы заслужить себе милость. Она должна была быть значительной, талантливой, веселой и грациозной, во всяком случае здоровой, и должна была иметь некоторый внутренний стержень. Все

болезненное, слабое, слезливое и сентиментальное, а также все, возбуждающее ужас и отвращение и оскорбляющее добрые нравы, было раз навсегда исключено; я боялся испортить этим и актеров и публику.

Хорошими пьесами я поднимал актеров. …Я находился в постоянном личном общении с актерами. Я руководил считками и старался каждому актеру уяснить его роль; я присутствовал на главных репетициях и обсуждал с актерами, как улучшить то или другое. Я всегда бывал также на самом представлении и на другой день указывал все то, что мне показалось не совсем удачным».

В пору своей театральной деятельности Гёте нередко не только обращается к Шрёдеру — режиссеру, актеру, но и к Шрёдеру-драматургу. Он поставил шрёдеровский вариант «Короля Лира» и подготовил спектакли по четырнадцати драмам и комедиям, сочиненным великим актером; они выдержали сто десять представлений — количество для своего времени весьма значительное.

Гёте и Шиллер очень хотели также видеть Шрёдера гастролирующим на Веймарской сцене. Но это было время, когда гамбургский директор, по окончании в 1796 году своей второй антрепризы, принял решение проститься с театром. Шиллер, в 1798 году завершавший драматическую трилогию «Валленштейн», открывшую цикл его веймарских трагедий, мечтал видеть Шрёдера в роли полководца Валленштейна. Но участие корифея немецкого театра в предстоящем спектакле с каждым днем становилось все менее и менее реальным. 10 марта 1798 года в письме Шрёдера к Францу Кирмсу, помощнику Гёте по Веймарскому театру, говорилось: «Вы непременно прежде других узнаете, если я решу выступить на сцене. Мои нынешние планы таковы: все лето проведу в деревне, где предстоит заниматься постройкой и всяким обзаведением. Я охотно совершил бы также небольшую поездку, прежде всего в Копенгаген. Если она состоится и я выберу не Копенгаген, а Берлин или Веймар — это ни в коем случае не будет гастролями. Если где-то и выступлю, что могло бы случиться в Берлине или Веймаре, произойдет это не раньше осени. Здесь, в Гамбурге, я появлюсь на сцене не более двенадцати раз, зимой, и в 1800 году, если буду еще существовать, непременно закончу свой театральный путь. Меня не увидят более, хотя бы я жил на свете. Мне было бы приятно выучить новую роль, и особенно приятно, если шиллеровский Валленштейн и в театральном смысле оказался бы выдающимся».

Письмо вселяло надежду, что Шрёдер выступит в новой

трагедии. И в апреле приезд его не вызывал сомнений. Но уже в мае уверенность эта, к досаде и Гёте и автора трилогии, заметно пошатнулась. Переговоры велись через драматурга Карла Августа Бёттигера. Шрёдер назвал срок, в течение которого желал бы иметь законченную Шиллером роль. Но завершить работу над «Валленштейном» так быстро автор не мог. К тому же он сильно опасался, что, появись Шрёдер в спектакле, его яркая индивидуальность неизбежно могла затмить игру партнеров и тем нанести значительный ущерб постановке. Но Гёте все еще хотел верить, что Шрёдера увидят в новом спектакле. Об этом же говорили и строки Пролога, который Шиллер предпослал «Лагерю Валленштейна», открывшему театр после перестройки 12 октября 1798 года. Они содержали горячил призыв к корифею немецкой сцены:

«О если б слава сих старинных стен
Достойнейших к нам привлекла, сбылась бы
Так долго вызревавшая мечта,
Блистательно б исполнилась надежда!»

*(Пер. Л. Гинзбурга)*

Седьмого октября Гёте отправил Шрёдеру копию шиллеровского Пролога. Эта прелюдия была не обычным, традиционным обращением к публике, а своего рода драматической программой Шиллера, подчеркивавшего, что, создав «Валленштейна», он вступает на новый путь:

«Та эра новая, что для Талии
На этой сцене нынче настает,
Внушает смелость и поэту с прежней
Сойти стези и вас перенести
Из тесных рамок повседневной жизни
В круг более высокий и созвучный
Великим дням, в которые живем.
Лишь то, что величаво, в состоянье
Людскую душу взволновать до дна;
В ничтожном круге дух мельчает, — с ростом
Своих задач растет и человек.
Теперь, на остром рубеже столетья,
Когда вся жизнь становится поэмой,
Когда борьба из-за высокой цели
Одушевляет мощные натуры
И спор идет за то, что человеку

Всего важней, — за власть и за свободу,
Искусство тоже выше воспарить
Теперь пытаться может — и должно.
Чтоб жизнь ему не бросила упрека».

Одной из возможностей «воспарения искусства» Шиллер, очевидно, считал участие Шрёдера в своей пьесе, поэтому и хотел видеть его исполнителем заглавной роли. Понимая величие задачи, связанной с использованием в драме масштабной, исторической темы, Шиллер, утверждавший прежде, что пьесы надо писать быстро — «драма может и должна быть цветком лишь одного лета», — отдал «Валленштейну» почти восемь лет жизни; поэт чувствовал, что трилогия может стать его решающим произведением, и выразил свои мысли о новом пути словами Пролога, прозвучавшего в день премьеры.

Гёте, внимательно следивший за его работой над этой пьесой, также придавал ей особый смысл. «Судьба Вашего Валленштейна, — писал он Шиллеру, — имеет для нас величайшее теоретическое и практическое значение». Отсюда ясно желание главы Веймарской сцены заинтересовать прославленного исполнителя центральным образом трилогии.

В сопроводительном письме к копии шиллеровского Пролога Гёте учтиво просил Шрёдера: «Примите это сообщение как знак искреннего почтения, оказанного прекраснейшему таланту, и как символ надежды, что светило, так долго радовавшее Германию, лишь скрылось за тучи, а не совершенно ушло за горизонт».

Шрёдер, живший тогда в своем имении в Реллингене, уже 17 октября отвечает Гёте:

> «Ваше любезное письмо очень согрело человека, навсегда удалившегося от общества; не думал, что это могло еще случиться. Если бы не зависимость от обстоятельств, я поспешил бы показать остатки моего искусства такому избранному кругу, который был бы достаточно справедлив, чтобы ничего более не ждать. Нынешняя дирекция придает большое значение тому, что я не появляюсь уже на сцене здешнего театра. Я не должен, однако, обижать публику, которая прошлой зимой — когда скверные люди снова вытащили меня на сцену — так превосходно меня встретила; нанеся обиду ей, я проявил бы глупое тщеславие, когда, чувствуя спад своих способностей, появился бы в другом городе. Возможно, в будущем году обстоятельства изменятся и это принесет мне полную свободу! Но боюсь, к тому

времени не сохранятся и остатки искусства. Если я получу Валленштейна — как того хочу и на что надеюсь, — спектаклю должен предшествовать замечательный пролог, и это мое условие позволит устроить прекрасный праздник для небольшого круга ценителей театра. Вы и автор простите мне тщеславие, здесь проявленное.

С совершенным почтением преданный Вам

*Шрёдер».*

Был ли прав Шиллер? Какова истинная причина дипломатичного отказа от роли, так отвечавшей масштабам стареющего художника? Ведь если Шрёдер и не знал еще текста трагедии, то об образе главного, предназначавшегося ему героя, достоинствах его, о просторах шиллеровского полотна, благодаря откликам ценителей искусства, успел уже составить представление. И уязвивший Шиллера отказ рожден был не недоверием к художественной мощи поэта, воссоздавшего грандиозность сцен Тридцатилетней войны. Причина, скорее всего, коренилась в творчестве, в различии метода Шрёдера и актеров, руководимых Гёте.

Шрёдер хорошо знал особенности придворной сцены и никогда не питал к ней любви. Но сейчас речь шла не только о социальных чертах Веймарского театра. Артист понимал всю меру несовместимости собственного искусства и искусства питомцев Гёте, вооруженных чуждым ему, противоположным творческим методом. Это различие актерской манеры неспособна была снивелировать даже самая утонченная режиссура.

В самом деле, реалистическое искусство Шрёдера-актера не могло безмятежно сочетаться с веймарским классицизмом, царившим на подмостках, властно опекаемых Гёте. А Шрёдер не представлял себе спектакля, лишенного органического единства искусства исполнителей. Предвидя неодолимость сложностей, которые не могли не возникнуть в новой веймарской постановке, Шрёдер предпочел уклониться от манящей, но, увы, невыполнимой задачи. Невыполнимой потому, что, открыто порицая компромиссы, которые позволял себе кое-кто из знакомых коллег, актер категорически отвергал уступки в творчестве собственном. И потому не чувствовал себя вправе браться за образ колосса Валленштейна. Власть авторитета и крепнущая слава Гёте и Шиллера, настойчиво звавших Шрёдера в Веймар, оказались бессильными изменить его решение.

# Глава 19
# ПРОЩАЙТЕ, ВЕЛИКИЙ ЗЕРЛО!

Рано, обидно рано оставил искусство Шрёдер. Но был всегда убежден, что сделал верно. Свидетельство тому — одна из бесед с Ф.-Л. Шмидтом, позднее руководителем Гамбургского театра. Касаясь сроков работы актера на сцене, шестидесятидвухлетний Шрёдер решительно сказал: «Я больше теперь не играю, и это хорошо; не следует переживать самого себя. К тому же со мной обошлись гадко; много, очень много огорчении доставил мне театр».

Теперь, уже почти десять лет назад расставшись со сценой, Шрёдер жил в своем имении в Реллингене. Вспоминая ушедшие годы, он, словно из кусочков смальты, по крупицам воспроизводил сейчас свое насыщенное неожиданными красками автобиографическое панно. Он хотел рассказать о волнениях пережитого, о театре, в терниях которого томился полвека, о людях сцены, своих современниках, внесших посильную лепту в отечественное искусство.

Медленно и трудно рождались контуры этой впечатляющей картины, так до конца и не проясненные. Однажды, в час особой доверительности, он прочел несколько фрагментов рукописи Шмидту. А закончив, сказал: «Нельзя и вообразить, как трудно мне было заниматься искусством в Гамбурге, — именно так называемые знатоки театра являлись теми, кто редко относился ко мне справедливо; я мог делать, что хотел, — они же порицали, приходили в исступление, клеветали. Гамбургская публика самая необразованная из той, что я когда-либо встречал. …Так было прежде и, как вижу, не изменилось сейчас. Некоторые храбро сыгранные роли исполняются равнодушно, и рев, отвратительная напыщенность, декламация, звучащая на терцию выше, чем нужно, встречаются аплодисментами. Что Иффланд серьезные роли сводит к карикатуре, что появляется в „Телле“ без шляпы — не порицает никто; его Лир, его Скупой признаны выдающимися! Однако, — горько заключил Шрёдер, — я обязан этой публике своим достатком и тем отдал ей на смерть мое искусство».

Сорок лет назад, навсегда закрыв двери Гамбургского национального театра, Г.-Э. Лессинг писал поэту К.-В. Рамлеру: «Когда мы с вами вновь увидимся лет через двадцать, чего я вам только не расскажу. Тогда вы мне напомните о здешнем театре. Если я к тому времени не забуду про эту безделку, я вам во всех подробностях изложу его историю. Вы узнаете и обо всем том, о

чем невозможно было писать в „Драматургии“. А если мы и к тому времени не будем еще иметь театра, то, опираясь на свой опыт, я смогу тогда указать вернейшие средства к тому, чтобы не получить его во веки веков».

Сейчас, на досуге обдумывая ушедшие дни, Шрёдер мог с успехом повторить те же слова. Он, как в конце 1760-х годов Лессинг, испытывал в итоге тяжкое разочарование. Ибо все его многолетние усилия наглядных, разительных результатов не принесли. Театр, о котором Лессинг и Шрёдер так мечтали, пока не родился. К тому же именно в конце XVIII — начале XIX века немецкая общественная жизнь, а соответственно и драматургия переживали заметный застой. Филистерские темы драм потеснили в ту пору темы значительные. Пьесы эти, подчеркнуто натурально сыгранные новыми любимцами публики — Иффландом и Флекком, разлучили театр с прогрессивными идеями ушедшего XVIII века, с высоко гуманными гражданственными мотивами произведений Шекспира, Лессинга, ранних драм Шиллера и Гёте. Поэтому и Шрёдер мог считать, что, не имея ни прежде, ни теперь подлинно высокого театра, Германия, как и встарь, владеет вернейшим средством «не получить его во веки веков».

Но и уйдя от дел, Шрёдер не может с этим смириться. Его очень огорчает уровень искусства нынешнего Гамбургского театра. Об этом говорится в письмах к Мейеру 1807 года. Шрёдер сообщает в них, что часто посещает сейчас Гамбургскую сцену, но глубоко неудовлетворен всем, что там видит. Ее репертуар, постановки убеждают в одном: для новых директоров театра главное — наибольшая прибыль, капитал, заработанный на антрепризе. Шрёдер утверждает — труппа утрачивает былое искусство. Его удивляют и раздражают небрежность в монтировке декораций, неслаженная работа машинерии, случайный подбор костюмов. Он говорит, что испытывает острую потребность не просто наблюдать это, но написать и опубликовать заметки о современном театральном деле. Он порицает безответственность, нерадивость актеров, руководителей театра, которые исподволь приучают публику к все меньшей взыскательности. Но тут же очень винит и зрителей. Вина их, считает Шрёдер, в преступной нетребовательности; их снисходительно-безразличное отношение к недостаткам неизбежно способствует упадку театра.

В письмах Мейеру Шрёдер признается, что, видя все это, готов снова взяться за руководство Гамбургским театром. Он хочет очистить его от шлака, непристойностей, которым нынешняя дирекция позволяет звучать со сцены; хочет художественных, содержательных, нравственных пьес, которые

были бы добрыми наставниками зрителей, а не заставляли краснеть девушек, сидящих в театральном зале. Но, увы, говорит Шрёдер, осуществить все это удастся нескоро. Потому что время аренды театра нынешней дирекцией истечет лишь в марте 1811 года. Однако он, как всегда, тверд: «Я решил в течение оставшегося срока аренды… так все организовать, чтобы самому, если буду жив, снова возглавить сцену. Если, как хотел бы предположить, проживу еще четыре года и дольше, — посвящу остаток дней театру, сыграю несколько ролей…»

Материальные трудности будущей антрепризы Шрёдера не страшили — он был теперь состоятельным человеком. Но художественная сторона заботила чрезвычайно — она по-прежнему была для него важнейшей. Шрёдер заранее продумывает состав труппы, готовится пригласить способных актеров, читает и сам пишет пьесы.

Хороший репертуар, его безоговорочный исполнительский успех — вот обязательное начало, решает он. В письме Шрёдера от 18 декабря 1810 года говорится: «Я не должен, особенно в первое время, отваживаться на постановку пьесы, в заведомом успехе которой не убежден». В этих словах отражена задача — начать все с высокой ноты, надежно привлечь внимание публики, которая, конечно же, ждала многого от такого прославленного антрепренера. И старый художник не хотел, боялся ее разочаровать. Поэтому первый же спектакль, как и вся дальнейшая практика будущей труппы должны, по его мысли, сильно изменить существующий ныне уровень театрального дела.

Итак, Шрёдер снова пытается повлиять на судьбу немецкой сцены. Но в силу многих причин эта последняя его антреприза просуществовала лишь год и была не только самой краткой, но и самой скромной по результатам.

Ее путь начался весной 1811 года. Однако Шрёдер не мог и предположить, сколь нелегким он будет. Ведь именно в ту пору ко всем привычным трудностям театрального бытия прибавилась новая — суровая французская цензура. Французская потому, что Гамбург, как и некоторые другие города и земли Германии, завоеванные Наполеоном, был присоединен к территории его империи.

Отныне даже самые невинные из пьес подвергались контролю и запрету. Не избежали того и драмы Шиллера. «Мария Стюарт», к примеру, была запрещена. Причиной послужило то, что действие пьесы происходило в Англии (стране, ненавистной Наполеону из-за поражения франко-испанского флота в Трафальгарском сражении 1805 года; победа адмирала Нельсона заставила императора отказаться от планов высадки своих войск

на английские берега). И все же однажды, выступая в концерте, мадам Шрёдер прочла монолог шотландской королевы. Но удалось это лишь потому, что актриса обманула цензора, выдав Марию за королеву Испании.

В те мрачные для Гамбурга дни таким словам, как «родина», «любовь к отчизне», «свобода», «тиран», «угнетение» и другим, им подобным, звучать со сцены было строжайше запрещено. А если в пьесе цензорских купюр набиралось много, поставленный по ней спектакль не получал ни малейшей возможности быть показанным публике.

Возглавив сейчас Гамбургскую сцену, Шрёдер старается преодолеть эти и многие другие трудности. Он напряженно работает над спектаклями, посвящает театру все свое время, тратит на него большие деньги. Но интереса у публики театр его теперь не вызывал. Потому что предложенный ей репертуар заметно отстал от вкусов, утвердившихся в начале нового, XIX века. Более десятилетия отлученный от непосредственной сценической практики, удаленный от ежедневной пульсации общественной жизни, Шрёдер оказался бессильным решительно изменить сложившийся за последние годы незавидный курс отечественного театра. Главные усилия сейчас он посвящает педагогике. Актер часами занимается с членами труппы, видя в их правильной профессиональной подготовке панацею от многих бед, испытываемых подмостками Германии.

Профессор Ф.-Л. Мейер, поддерживавший это начинание, настойчиво вдохновлял Шрёдера на подготовку театральных мемуаров; не меньшее значение, чем им, он придавал печатному руководству по мастерству актера, которое этот прекрасный наставник мог бы с успехом и пользой сейчас написать. Такая книга явилась бы закономерным итогом богатейшей творческой практики Шрёдера и помощью молодым. Создание ее было очень актуальным, ведь, по наблюдениям знатока немецкой сцены И.-Г. Мюллера, сделанным в 1776 году, девятнадцать из двадцати актеров Германии не имели ни малейшей профессиональной подготовки. Хотя с той поры минуло более четверти века, в деле обучения сценической смены почти ничего не изменилось. Актерские навыки передавались не в специальных школах, а от старшего к младшему, прямо на подмостках, в каждодневной работе. С середины XVIII века и позднее немалую роль играли актерские династии, пусть не насчитывавшие долгого существования, но имевшие значение в подготовке молодых. Особенно трудно приходилось дебютантам, вышедшим из семей, далеких от театра. Им предстояло пользоваться помощью старших коллег, большинство которых никакими педагогическими

способностями не отличалось.

Типичной представляется история актера и драматурга Брандеса, в конце жизни вспоминавшего о мытарствах, которые довелось ему испытать в начале театрального пути. В 1756 году он, робкий новичок, переступил порог люнебургской сцены, руководимой известным антрепренером Шёнеманом. «Я был принят в качестве актера, — писал Брандес, — но не был подготовлен к этой профессии. Теоретические знания, которые я собрал, посещая театр и читая книги, оказались недостаточными: я должен был приобрести практический опыт, а для этого было необходимо серьезно поучиться у испытанных актеров. Правда, Шёнеман направил меня с этой целью к некоторым лучшим артистам своего театра; однако, к несчастью, им не хватало времени, а также охоты заниматься обучением новичка. Наконец нашлись другие люди, которые сжалились над учеником. Режиссер, обычно высказывавший суждение знатока о всех пьесах и представлениях, редко пропуская одно из них без порицания, взялся обучить меня декламации, а балетмейстер, который наблюдал за живописными жестами, позами, группами и т. п., предложил мне себя в качестве руководителя, собираясь развить мою телесную выразительность.

Первый подчеркивал в предназначенных для меня ролях главные слова, которые я должен был произносить с ударением. Он научил меня, как я должен был (следуя примеру великого артиста Экгофа, который был членом этой труппы) время от времени повышать и понижать голос, и указывал, в каких местах мне следовало проявлять равнодушие или сочувствие, сострадание, нежность и т. п.; в каких местах я должен был выказывать неудовольствие, гнев или же свирепость; какое выражение я должен был придавать своему лицу при страхе, надежде, любви, ненависти.

Балетмейстер, в свою очередь, учил меня, как мне следовало держать себя согласно приличию и как надлежащим образом использовать движения рук и ног, чтобы придать моей речи вескость и изящество. Вот некоторые правила этого: треть лица всегда должна быть обращена к партнерам, а две трети — к зрителям; поднимая правую руку, надлежало выставить вперед левую ногу, а при поднятии левой руки — правую ногу; при таком движении рук сперва должна была отдаляться от тела верхняя часть руки и развертываться медленно, до ровной линии, сгибаясь затем мягко в середине; затем приводилась уже в движение нижняя часть руки и, наконец, кисть, которая слегка опущенными пальцами должна была намечать содержание декламируемого текста, — это он называл змеиной линией или

же волнообразным движением. В то же время взор должен был быть направлен на ту сторону, где работала рука. Я был очень любознателен и принимал все, что мне преподавали, без всякого возражения, преисполненный доверия к глубоким художественным познаниям этих людей, советы коих я исполнял в точности».

Но первое же выступление, в котором Брандес поспешил применить весь набор усвоенных при таком обучении знаний, закончилось грандиозным провалом. Это случилось на представлении трагедии Вольтера «Смерть Цезаря», где Брандесу поручили роль первого римлянина и он вступил на сцену, «преисполненный доверия к своим познаниям». «Как только я услышал свою реплику, — продолжал рассказывать Брандес, — я принялся декламировать и жестикулировать, исполняя свою роль с помощью своего рода рычания на низких басовых тонах, пользуясь предписаниями режиссера при создании невероятно злобных гримас и памятуя о наставлениях балетмейстера при исполнении всех подъемов рук, положений ног и живописных поз. Мой партнер-римлянин, однако, стоял как вкопанный, без малейшего движения и произносил свою роль пискливым голосом кастрата. Этот ужасный контраст, конечно, вызвал самый громкий смех. Шёнеман — Цезарь, мучившийся в предсмертных корчах, ругался и клял нас: „Чтоб вам пусто было, куда вас дьявол понес! Замолчите, проклятые, косноязычные собаки!“ — и т. п. Но мы ничего этого не слышали и не видели, перепуганные всеобщим шиканьем и смехом зрителей; в том же тоне мы разыграли трагедию до конца и навеки погребли ее на Гамбургской сцене».

История, случившаяся с Брандесом, конечно же, не была уникальной. Многие пьесы — и не на единственной из сцен Германии — страдали от плохих актеров, терпели фиаско от «громких» и «тихих» провалов, уготованных им слабым исполнением. Уровень отечественного актерского мастерства, его перспективы вызывали естественное беспокойство людей, преданных делу театра. И Мейер был в их числе. Не случайно в январе 1807 года в его письме к Шрёдеру говорится: «Один лишь Вы можете быть удовлетворены… На публику Вы не ориентируетесь. Ее претензии и ее нетребовательность всегда были мне непонятны. Она придает излишнее значение декорациям, пению и развлечению, с чем Вы не согласны. Кто серьезно относится к искусству, работает не на того или другого… Я понимаю, что Ваша объективная история о жизни и театре, пока Вы здравствуете, не может быть опубликована. Но дать актерам нечто вроде книги для чтения, с простым, понятным

изложением ясных, очевидных, проверенных практикой принципов и твердых предписаний Вы должны. Такое пособие важно. В сравнении с ним даже лучшие законы полиции — чистый вздор».

К сожалению, Мейер оказался прав: при жизни Шрёдера не появилась его «объективная история о жизни и театре», материалы для которой артист тщательно готовил. Что же касается труда, который друг Шрёдера назвал чем-то «вроде книги для чтения», адресованной актерам, то он не родился вообще. Правда, как известно, в 1810 году Шрёдер вернулся к занятиям с артистами. В основу этих встреч он положил книгу Франческо Риккобони «Искусство театра…». Комментарии к ее главным пунктам, возникшие в результате бесед с членами гамбургской труппы, — вот то, что осталось как фрагменты педагогических наставлений, адресованных Шрёдером младшим коллегам. Однако лапидарность комментариев и небольшой срок занятии с труппой не позволили сохранившимся заметкам превратиться в книгу-руководство, о которой так мечтал Мейер. Практика Шрёдера, главы первой гамбургской антрепризы, его высказывания той и более поздней поры, содержащиеся в его беседах и письмах, а также в воспоминаниях о нем современников, — вот наследие богатое и значительное. Жаль только, что сдержанность, свойственная Шрёдеру в речи, жестах, мимике, проявлялась также в его письмах. Хотя многие годы Шрёдер и вел обширную переписку, но был в посланиях своих краток, не пускался в длинные отступления. Эта его черта, к сожалению, распространялась и на высказывания о театре. Поэтому говорить о каком-либо целостном методическом руководстве «с простым, понятным изложением ясных, очевидных, проверенных практикой принципов и предписаний», сделанном самим Шрёдером или его друзьями — на основании оставшихся архивных материалов, — так и не придется.

И все же о некоторых моментах последних бесед Шрёдера стоит сказать. Начиная занятия, наставник гамбургской труппы подчеркнул, что «театральный вкус в Германии не тот, каким некогда был», — он стал заметно хуже. Кто же повинен в этом? Драматурги, дирекция труппы и зрители. Они, считает Шрёдер, «объединились, чтобы сделать его таким… Жестокие, неестественные и балаганные пьесы — „Юлий фон Зассен“, „Разбойники“, „Тайное судилище“ и т. д. — заняли место старых лучших работ, которые посещаются, лишь когда в них выступает приезжий актер, гастроли которого предваряет заслуженная либо незаслуженная похвала». Исполнители, продолжал Шрёдер, предпочитают появляться в заполненных, а не в пустых залах.

Поэтому дирекция вынуждена ставить «эти ублюдочные произведения», успевшие стяжать славу в других городах. Играя в «уродливых пьесах», актер утрачивает всякую естественность, напрягается. Однако, чем неправдоподобнее то, что показывает в пьесе автор, тем больший успех выпадает на долю исполнителя. Публика постепенно привыкает к приключенчеству, грубым поделкам. Поэтому тонкие, поэтические пьесы не пользуются успехом и зал во время их представления пустует.

Вкус публики, утверждал Шрёдер, «требует воспитания и должен быть воспитан. Дирекция может осуществить это выбором пьес; актеры — правдой своей игры». Обращаясь к артистической аудитории, Шрёдер высказывает такое предположение: вероятно, некоторые лучшие убеждения сидящих перед ним слушателей были принесены в жертву теперешнему вкусу. «Надеюсь, — заключил он, — что правила Риккобони и мои замечания дадут вам материал для размышлений».

Затем Шрёдер переходит к конкретным проблемам артистической техники — пластике, голосу и т. п. Так, разбирая особенности движения актера на сцене — а движение, по мысли Риккобони, «первое, с чего надо начать преподавание… ибо обычно на сцену вступают прежде, чем говорят», — Шрёдер отрицает снивелированность походки, осанки и жестов, которую проповедует Риккобони. Автор предложенных правил, считает актер, совершенно забыл, например, что «движение, манера держаться и передвигать корпус должна соответствовать сословию», к которому принадлежит исполняемый персонаж. «Кто видел когда-либо в действительности… крестьянина, ремесленника или солдата с откинутым назад корпусом, с распростертыми руками, стоящим в пятой позиции? — вопрошал Шрёдер. — И все же в театре находится немало исполнителей, именно так их показывающих». Причину этой ошибки он видит в актерском тщеславии — однажды актер играл героя, двигался по всем предписанным правилам и имел успех. Вот подобная осанка и стала для него сначала желанной, а затем привычной. Но вослед приходит возмездие — «правда в исполнении действующих лиц скромных сословий была навсегда им утрачена». Шрёдер подмечает и другую особенность таких исполнителей: «Они обладают страстью всегда одеваться лучше, изящнее, чем этого требует роль».

Что касается голоса, то Шрёдер разделяет исходное положение Риккобони — «занятия, имеющие целью придать своему голосу полное, приятное и естественное звучание, в высшей степени необходимы». В старости, как и в зрелые годы, Шрёдер уделял собственному голосу, дикции постоянное

внимание. Даже оставив сцену, актер продолжал ежедневную работу над ними, чем немало приятно удивлял своих друзей.

Не только Мейер, но многие другие близкие и знакомые Шрёдера не раз просили его создать руководство для актера. В числе их был Гердер. Когда в июне 1800 года Шрёдер вместе с Бёттигером посетил его, то опять услышал это пожелание. «Он настоятельно призывал меня написать об искусстве актера, — говорилось в дневнике Шрёдера об их встрече. — Я объяснил ему, что, если говорить правду, должен сознаться — никогда ни один актер меня полностью не удовлетворял. Гердер полагал, что именно эта черта не должна быть подавлена: только благодаря моей ранней неудовлетворенности другими я стал тем, что я есть». Впрочем, и собой артист постоянно был недоволен. Известно — именно к себе он предъявлял предельно суровые требования.

Не только эстафета актерского мастерства, но и театральная критика по-прежнему занимает внимание Шрёдера. Читая отклики рецензентов на новые спектакли и работы артистов, он находит в них немало недостатков. Одним из главных считает неправомерное захваливание театра, актеров, которое не так уж редко позволяет себе кое-кто из критиков. Что касается отзывов о нем самом, то Шрёдер никогда не признавал ни устных, ни печатных дифирамбов. Близкие и друзья его хорошо о том знали.

Шрёдер убежденно считал, что излишне щедрые, несправедливые похвалы, на которые подчас не скупятся авторы рецензии, лишь вредят актеру. И не только потому, что завышают его представление о собственных достоинствах. Восторженная оценка, утверждал он, всегда приковывает внимание, дает пищу для сравнения. И вот за выявление истины принимаются не только искушенные знатоки театра, но и публика. Именно она становится как бы слугой Фемиды, чашу весов которой никогда не перевесят лживые восторги даже самого ретивого из критиков. Но, сравнивая меру истинного и измышленного, зрители неизбежно припишут актеру немалую долю мифических недостатков. И тогда мнение об искусстве еще недавно превознесенного до небес артиста заметно потускнеет; оно закрепится в сознании публики как искусство ущербное. Шрёдер не только настаивал на абсурдности несоразмерных похвал, по проявлял полное безразличие и к заведомо несправедливым порицаниям рецензентов; особенно если адресованы они были ему самому. Строгий художник рано понял, что самая предвзятая критика куда менее опасна и не способна повредить искусству, чем необоснованная восторженная похвала.

Мейер разделял мнение Шрёдера и высказал горячее

пожелание: хорошо, если бы все творцы искусства поразмыслили над справедливыми суждениями Шрёдера и стали твердыми приверженцами их в своей практике.

Думая о критике, Шрёдер всегда вспоминал Лессинга, его «Гамбургскую драматургию», пьесы, особенно часто исполнявшуюся на сцене «Эмилию Галотти» и непревзойденного Одоардо — Экгофа. В памяти возникали строки из последнего письма Экгофа, письма, полного беспокойства и заботы о старых, покинувших сцену актерах. Шрёдер не забыл завета Экгофа и сделал все, что мог, — еще в 1793 году основал «Пенсионную кассу Гамбургского немецкого театра». Фонд ее составили суммы, вырученные от специально организуемых концертов, участниками которых были актеры театра Шрёдера, а также его личные средства, щедро отданные для коллег-ветеранов.

В последние годы, болея, доживая свой век в Реллингене, в кругу семьи, Шрёдер нередко думал о строках Пролога к «Валленштейну», копию которого получил от Гёте на исходе ушедшего столетия. Он охотно вспоминал Пролог потому, что фразы его, казалось, написаны не об особенностях жизни и смерти спектаклей, актеров и образов их героев, но и о его, Шрёдера, быстро промелькнувшей сценической судьбе. Кто мог узнать сейчас в немолодом, высоком человеке, платье которого очень походило на одежду сельского жителя, того недавнего чародея, чье искусство способно было завоевывать признательность самых мудрых и утонченных умов Европы. Кафтан и сапоги, стрижка в кружок — вот нынешний вид некогда элегантного царедворца Маринелли и надменного короля Филиппа, стильные, богатые костюмы которых в прежнюю пору были неотделимы от аристократического облика и безукоризненных манер, которыми наделил их актер-плебей Шрёдер. Случалось, вечерами, когда десятки далеких городских сцен поднимали занавесы и начиналось лицедейство, старый артист думал обо всей своей театральной семье — матери, отчиме, жене и двух сестрах, их жизни, посвященной подмосткам. Теперь, когда тяжелые ступени театральной жизни остались в прошлом, Шрёдер нередко вспоминал свое артистическое детство, ранние, как и его, дебюты сестер. Но стоило подумать об этом, и сердце Шрёдера наполнялось глубокой признательностью матери. Ведь именно Софи Аккерман была первым, прекрасным наставником, обучившим своих детей осмысленной декламации, сценической пластике и многим другим слагаемым актерского ремесла. Не только в раннюю пору директорства Шрёдера, но и много позднее, до конца ее семидесятивосьмилетней жизни, мать оставалась мудрым, надежным советчиком сына.

Шрёдер много думал сейчас о своих постановках и особенно о некоторых сыгранных ролях. И здесь мысли его часто обращались к «Гамлету». Он помнил нетерпение публики, хотевшей познакомиться с этим первым шекспировским спектаклем, и удивление, которое вызвали выбранные им тогда для себя роли Призрака и могильщика. Прошла премьера. И Гамлет Брокмана стал центром внимания публики. Но было и другое: некоторые знатоки театра и литературы не менее высоко ставили созданный Шрёдером образ Призрака. И словно это общее их мнение вместили в себя фразы, сказанные о спектакле 1776 года одним из друзей Лессинга, Реймарусом: «Что вы все говорите только о Брокмане? Смотрите на Призрака! Он изумителен. И стоит больше, чем все остальные, взятые вместе».

Вспоминал Шрёдер и о последнем спектакле, последнем для него и Анны Шрёдер. В тот вечер оба они играли в «Браке несчастливом из-за деликатесов». Он — графа Клингсберга, а она — майоршу. Но тут же в памяти его возникала другая картина — дебют Анны на Гамбургской сцене зимой 1773 года. С той поры прошло почти сорок лет, но и теперь он мысленно видел ее танцующей с партнером Танти лирическое па-де-де.

Театральная династия Аккерман — Шрёдер… Талантов, волею судьбы собранных в одно фамильное созвездие, хватило бы не на одну хорошую труппу. Как-то говоря о том со Шмидтом, Шрёдер сказал: «Жаль только, что они не созрели и не проявили себя совместно в одно и то же время. Я бы охотно посмотрел на это». О, случись чудо — появись Шрёдер, его мать, жена и Аккерман с Доротеей и Шарлоттой в одном спектакле, — любая постановка стала бы событием. Ансамбль этих актеров остался бы непревзойденным. Сидя в кресле, окруженный книгами и тишиной, Шрёдер не спеша перебирал в памяти десятки ролей давно покинувших мир Софи, Конрада и Шарлотты Аккерман, пьесы, где доводилось ему играть с ними. Тогда навеки исчезнувшее, растворившееся в вечности становилось вдруг реальным и осязаемым. Тем, чему все они — и умершие и живые, но покинувшие сейчас сцену — щедро отдали себя без остатка. Но весь этот театр — теперь траурный театр теней — продолжал свою призрачную жизнь только в его сознании, в его благодарной, но стареющей памяти. Грустно, думал Шрёдер, что театральный мир этот, мир, некогда действительно существовавший, останется неведомым потомкам. Увы, прав Шиллер:

«Ведь исчезает сразу, без следа
Чудесное творение актера.
В то время как скульптура или песнь

На сотни лет творцов переживают».

И уж совсем не радостно, хоть для комедианта и не тайна, что

«С актером вместе труд его умрет,
Подобно звуку, ускользнет мгновенье,
В котором он являл нам гений свой…».

Но так ли скорбна, надрывна актерская лебединая песнь? Да, если в лучшие свои годы лицедей не поймет, что

«…должен дорожить
Минутою, ему принадлежащей».

Ведь именно служа людям, художник обязан

«Всем существом проникнуть в современность,
Сродниться с ней…».

Лишь такая связь жизни с театром станет плодотворной почвой, опираясь на которую актер сделается Антеем, способным

«…в благородных душах
Создать при жизни памятник себе.
Тем самым он в грядущее войдет…»

*(Пер. Л. Гинзбурга)*

В 1781 году Клопшток написал в альбом знаменитого уже тогда актера: «Шрёдер не сыграл хорошо ни одной роли, так как он всегда был *человеком*». Поэт подчеркнул здесь главное, ценнейшее в искусстве своего славного современника — тот был естествен, правдив, лишен любого намека на театральщину и на сцене не *играл* роль, а *жил* ею, жил словно мгновениями реального бытия. Потому и представал не лицедействующим, но подлинным человеком. Эта высшая похвала и сохранена в короткой строке Клопштока, не только вводившей актера в круг бессмертных, но оставившей портрет Шрёдера-реалиста для грядущего.

Недуги, с годами одолевавшие Шрёдера, становились все

более упорными. Добрые заботы жены, внимание сестры Доротеи и ее дочери, постоянно живших тогда в Реллингене, несколько помогали переносить болезни, которые, к несчастью, все неохотнее отступали. Размеренная жизнь семьи, отлично налаженная Анной Шрёдер, текла в домашнем русле тихо и спокойно. Впрочем, ее членам редко удавалось побыть одним — Реллинген давно сделался местом паломничества друзей и почитателей старого актера. Все они находили радушный прием в уютном доме.

Со временем поездки Шрёдера в Гамбург стали редкими. Однако он и теперь знал подробности нынешней общественной и культурной жизни города, знал не только из газет и журналов, но из рассказов навещавших его друзей. Чаще других бывал в Реллингене Мейер. Беседуя со Шрёдером, он нередко записывал мысли друга и не уставал напоминать, что ждет от него новых фрагментов книги воспоминаний. Работа эта, не один год занимавшая обоих, двигалась небыстро. И оборвалась неоконченной…

3 сентября 1816 года Шрёдера не стало. 9-го утром гроб с его телом перевезли из Реллингена в Гамбург. На всем пути до города траурную процессию встречали люди, пришедшие последний раз поклониться великому актеру. Днем была очень торжественная панихида. В зале, затянутом черным крепом, гроб окружали родственники, друзья покойного и около ста его «братьев» — масонов.

Когда отзвучали полные скорби прощальные речи и смолкло пение прекрасного хора, траурная процессия тронулась к кладбищу. Самые близкие Шрёдера медленно шли за гробом. За ними следовало более шестидесяти карет, а далее — необозримые толпы глубоко опечаленных гамбургцев. Все они проводили Шрёдера до могилы…

Вскоре на ней стоял памятник. Он был прямоугольным, сложенным из песчаника. На трех его сторонах ваятель изобразил сцены из жизни Шрёдера. На четвертой стояли слова эпитафии:

«Другу правды и справедливости,
Тому, кто радел о счастье людей,
Непревзойденному художнику,
Доброму супругу —

*скорбящая жена».*

И над могилой, словно неутешные плакальщицы, низко склонили головы две стройные, густые ивы.

Рассказ о большом артисте подошел к концу. Славная, многотрудная судьба Шрёдера предстала перед нами.

Он шел, зорко смотря вдаль, стремительно опережая время. Искусство правды жизни, утвержденное театром Шекспира, стало его стягом.

Компас реализма указал надежный путь шагавшим вслед потомкам. Благодарные щедрому дару, полоненные титанизмом Шрёдера-художника, они нарекли его великим.

Минуло почти два столетия. Но разве Шрёдер, как Гораций, не мог бы сказать:

«Я знак бессмертия себе воздвигнул,
Превыше пирамид и крепче меди,
Что бурный Аквилон сотреть не может,
Ни множества веков, ни едка древность…»

*(Пер. В. Тредиаковского)*

# ИЛЛЮСТРАЦИИ

*Фридрих Людвиг Шрёдер. 1790*

***Гансвурст***

***Шарлатан на ярмарке. 1785***

***Иоганн Христоф Готшед***

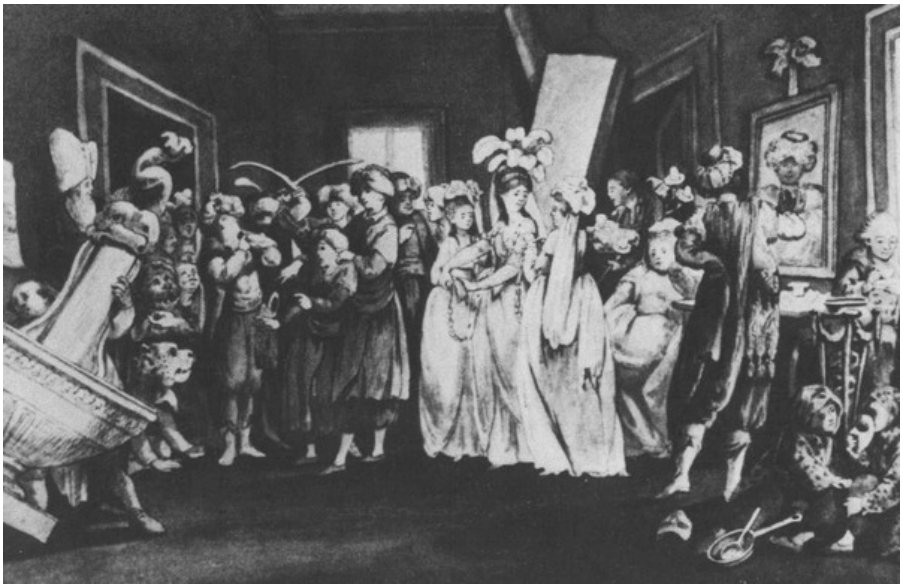
***Генрих Готфрид Кох***

***Иоганн Фридрих Шёнеман***

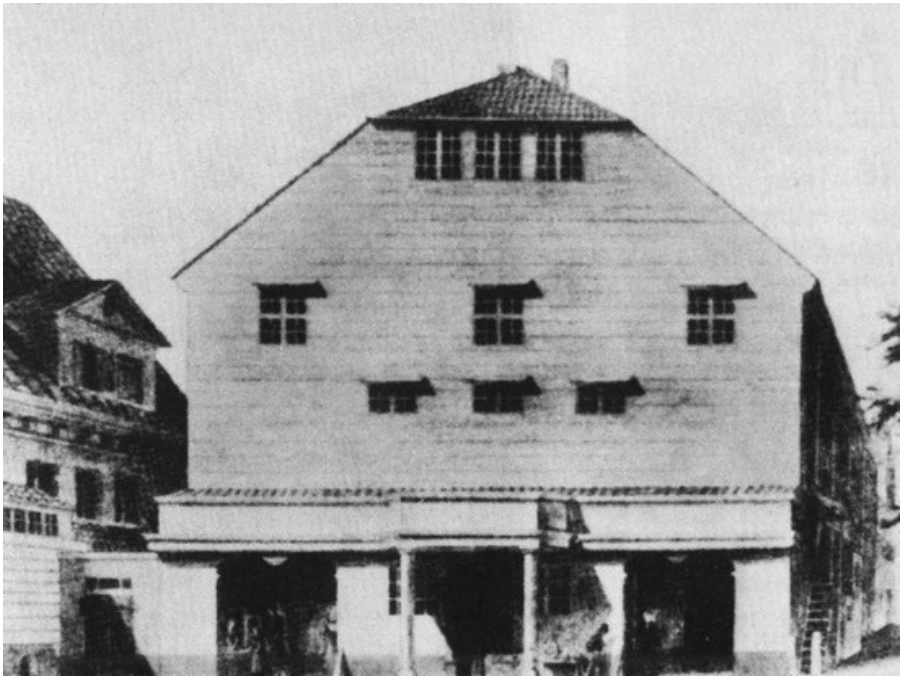
***Барбарина***

***Каролина Нейбер***

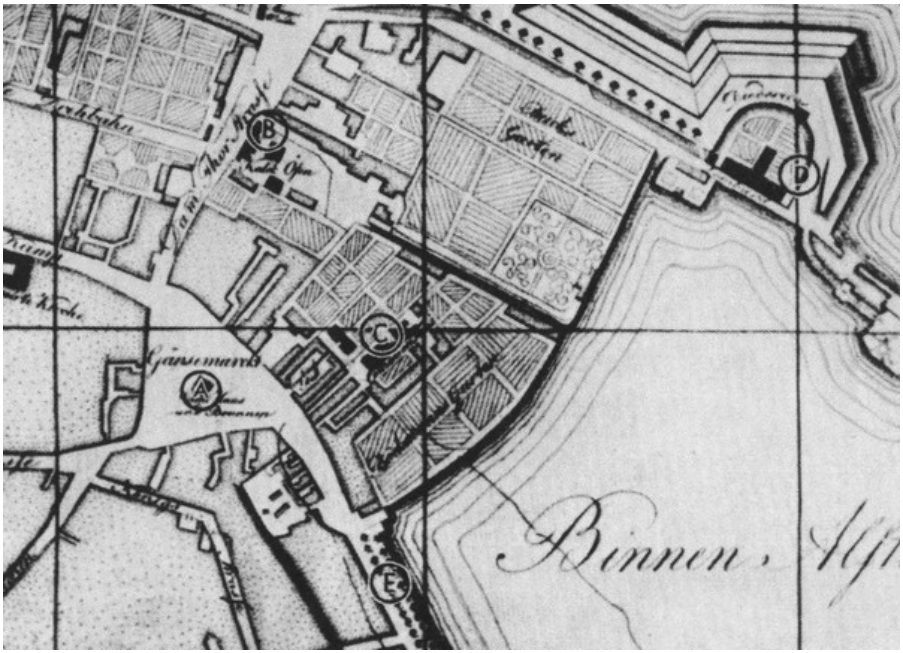
***Осветительная техника немецкого театра на рубеже XVIII–XIX веков***



*За кулисами перед спектаклем. 1784*



*Театр на Генземаркт*




***План квартала Гамбурга, где находился Театр на Генземаркт (место его помечено буквой «С»)***

# Anhang.

## Verzeichniß

der Mitglieder des hamburgiſchen Theaters, beym Schluſſe der Schauſpiele, den 14ten März, 1777.

### Direkteurs.

Madam Ackermann.
Herr Schröder.

* * *

Herr Zimmermann, Architeckt und Mahler.
Herr Bock, Theaterdichter.
Herr Lampe, Muſikdirector und Komponiſt.

* * *

### Schauſpieler und Schauſpielerinnen.

Herr Schröder.
Herr Brockmann.
Herr Schütz.
Herr Lambrecht.
Herr Klos.
Herr Bindriem.
Herr Schmidt.
Herr Queque.

Mademoiſ. Ackermann.
Madam Stark.
Madam Mecour.
Madam Schröder.
Madam Vetter.
Madam Schmidt.
Mademoiſ. Böſchen.
Mademoiſ. Reimers.

Herr

*Список труппы Ф.-Л. Шрёдера. 1777*

Heute,

Montags, den 5ten October,

# Tartüf,

oder:

# Der scheinheilige Betrüger.

Eine Comödie aus dem Französischen des Moliere
in fünf Aufzügen,
nach einer prosaischen Uebersetzung.

Personen:

| | | |
|---|---|---|
| Frau Pernelle, Orgons Mutter. | — | Madame Schmelz. |
| Orgon, der Elmire Gemahl, und Pernellens Sohn. | | Herr Wirthöft. |
| Elmire, Orgons Gemahlin, und Stiefmutter von Damis und Marianen. | — — | Madame Böck. |
| Damis, Orgons Sohn. | — — | Herr Lindow. |
| Mariane, Orgons Tochter. | — — | Madame Löwen. |
| Valer, Marianens Liebhaber. | — | Herr Böck. |
| Cleanth, Orgons Schwager. | — — | " " Borchers. |
| Tartüf, ein Scheinheiliger. | — — | " " Ekhof. |
| Dorine, Marianens Kammermädchen. | — | Madame Schulz. |
| Loyal. | — — | Herr Wiensky. |
| Ein Exempt. | | |

Den Beschluß macht

das pantomimische Ballet:

# Der Wirth auf dem Berge.

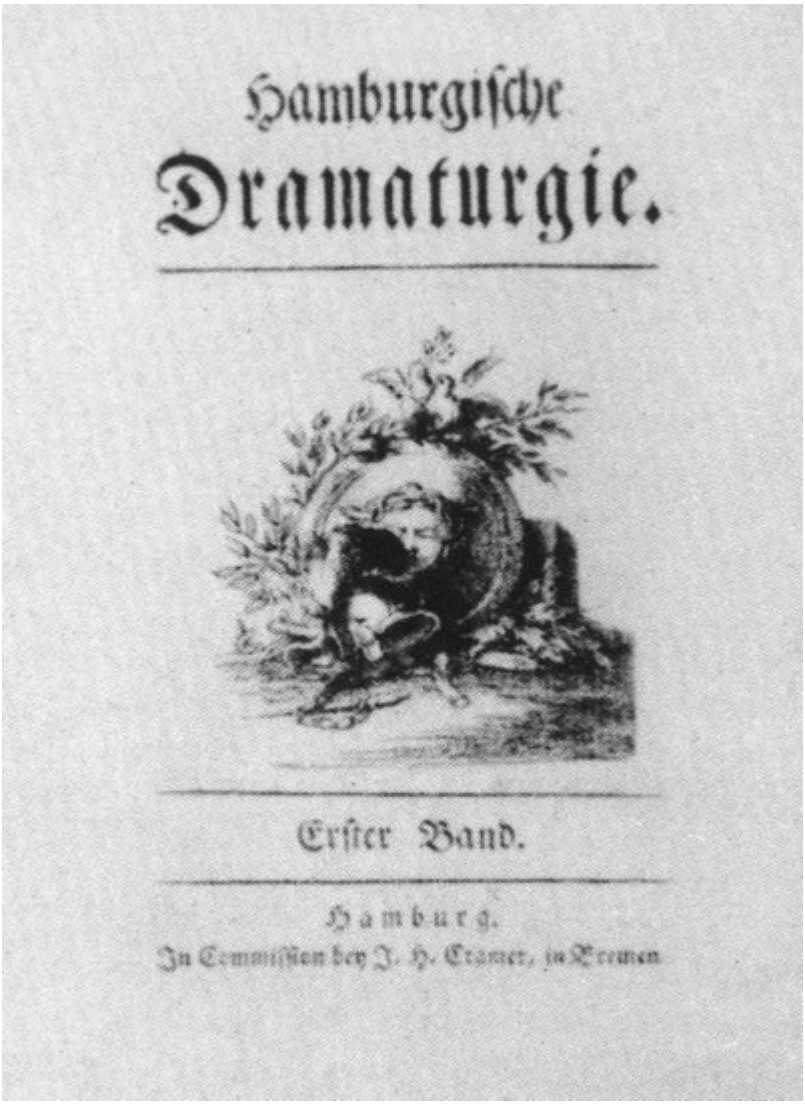
Der Preis in den Logen des ersten Ranges ist 2 Mark; in der zweiten Loge, so wie im zweiten Ranges 1 Mark 8 Schillinge; im Parterre 1 Mark, und auf der Gallerie 8 Schillinge.

Billets sind jedesmal, außer dem Eingange, beym Herrn Bubbers, Vormittags von 10 bis 12, und Nachmittags von 2 bis 4 Uhr, zu bekommen.

Der Anfang ist um halb sechs Uhr.

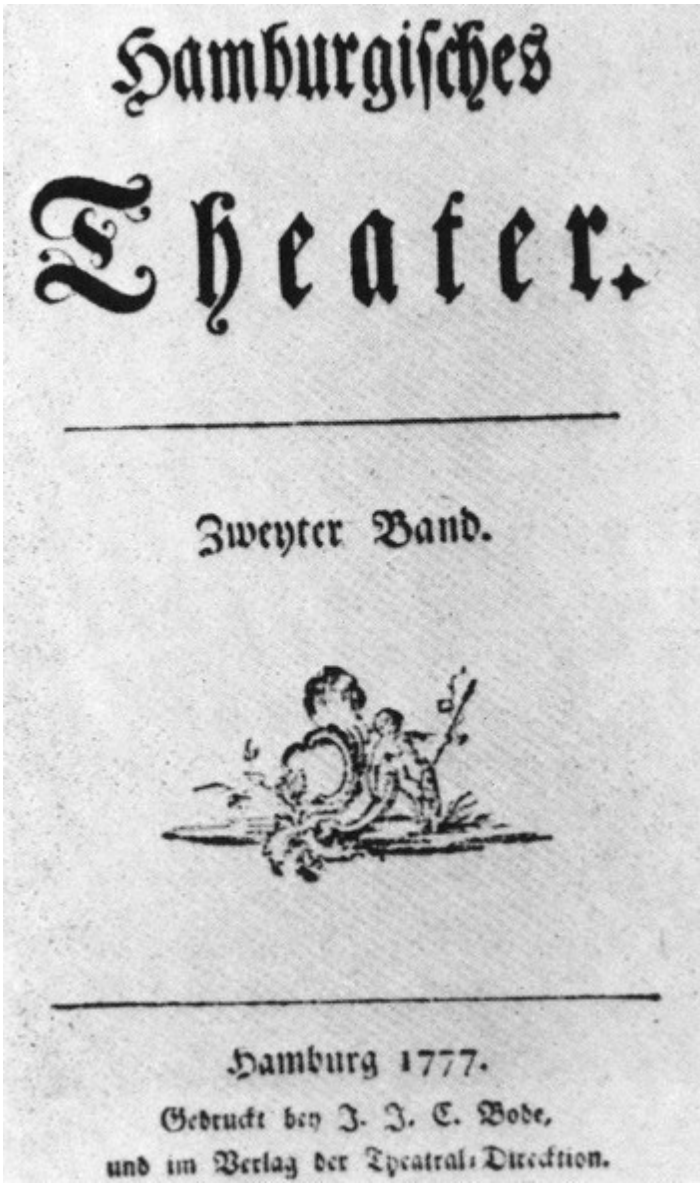
***Афиша спектакля «Тартюф». Гамбург. Труппа К. Аккермана***

*Готхольд Эфраим Лессинг*




***«Гамбургская драматургия» Г.-Э. Лессинга. Титульный лист первого издания***

***Ф.-Л. Шрёдер в роли Одоардо Галотти. «Эмилия Галотти» Г.-Э. Лессинга***


Hamburgiſches

Theater.

Zweyter Band.

Hamburg 1777.

Gedruckt bey J. J. C. Bode,

und im Verlag der Theatral-Direction.

***«Гамбургский театр». Титульный лист сборника, издававшегося Ф.-Л. Шрёдером***

***Франц Брокман***

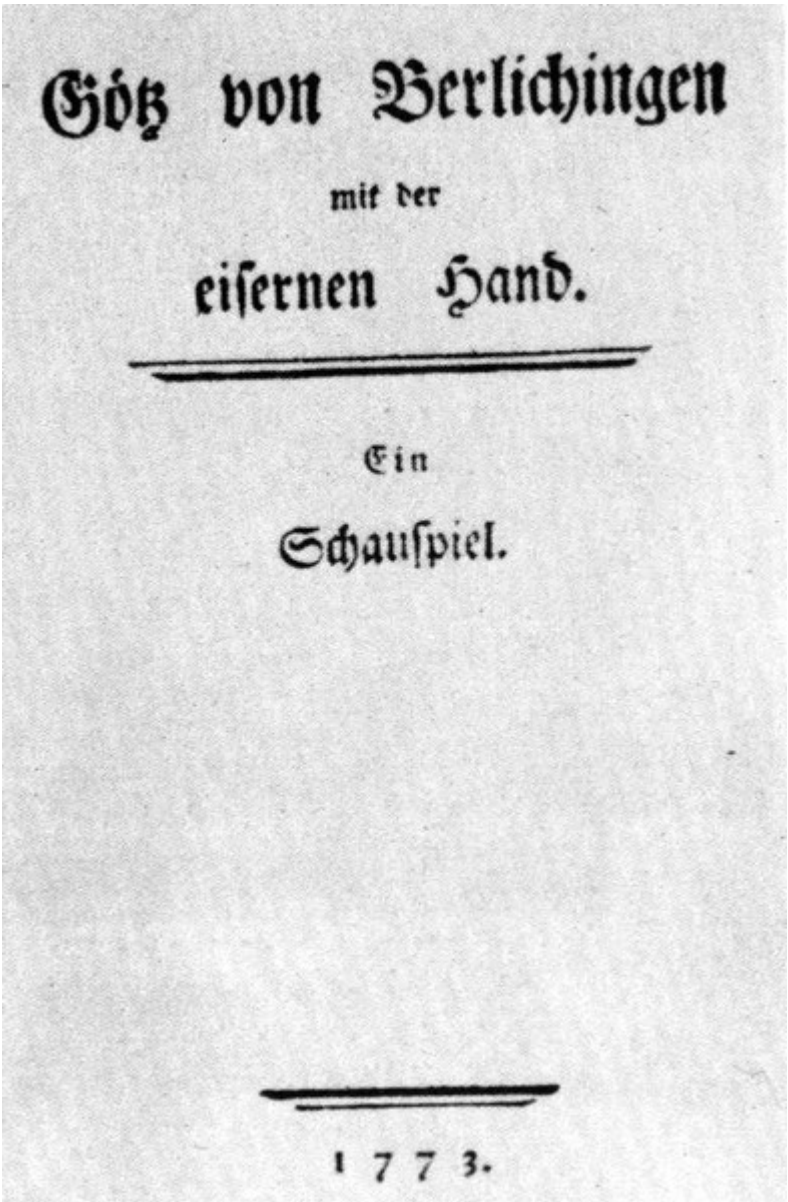
*С.-Ф. Гензель-Зейлер в роли Меропы. «Меропа» Вольтера*

*Сусанна Мёкур*

*Фридрих Людвиг Шрёдер. 1782*

***Доротея Аккерман***

*И.-Г. Брюкнер в роли Гёца фон Берлихингена. «Гёц фон Берлихинген» И.-В. Гёте. Берлин. Труппа Г.-Г. Коха*


Götz von Berlichingen

mit der

eisernen Hand.

Ein

Schauspiel.

1773.

***«Гёц фон Берлихинген» И.-В. Гёте. Титульный лист первого издания драмы***

***Конрад Экгоф***

***Шарлотта Аккерман***

***Фридрих Максимилиан Клингер***

***Йозеф Феликс Курц (Бернардон)***

Sturm und Drang.

Ein Schauſpiel

von

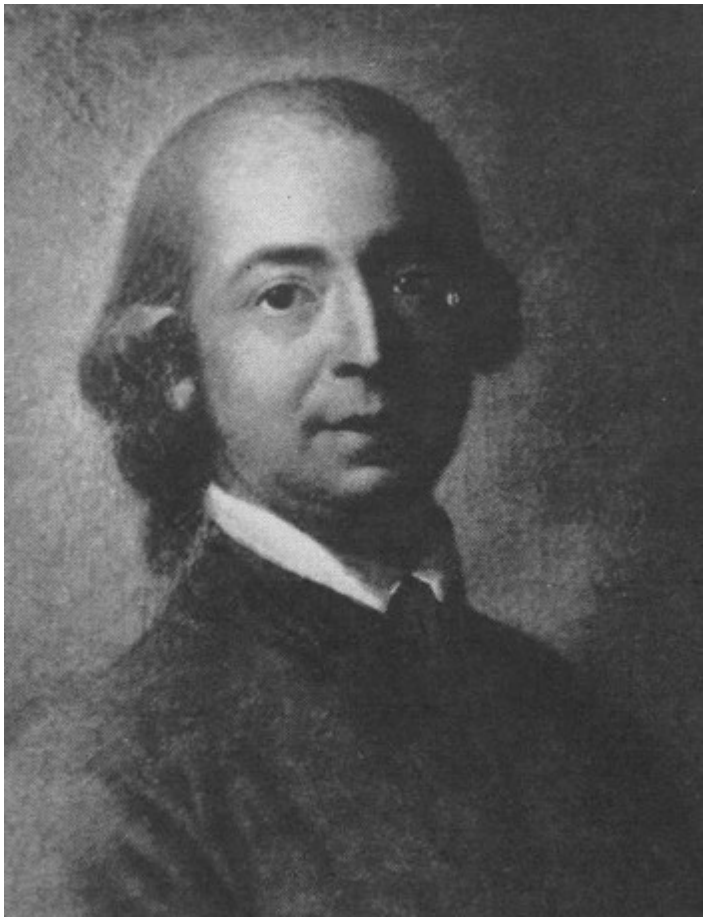
Klinger.

1776.

***«Буря и натиск» Ф.-М. Клингера. Титульный лист первого издания драмы***

***Якоб Михаэль Ленц***

***Иоганн Иоахим Боде***



***Иоганн Готфрид Гердер***

***Христоф Мартин Виланд***

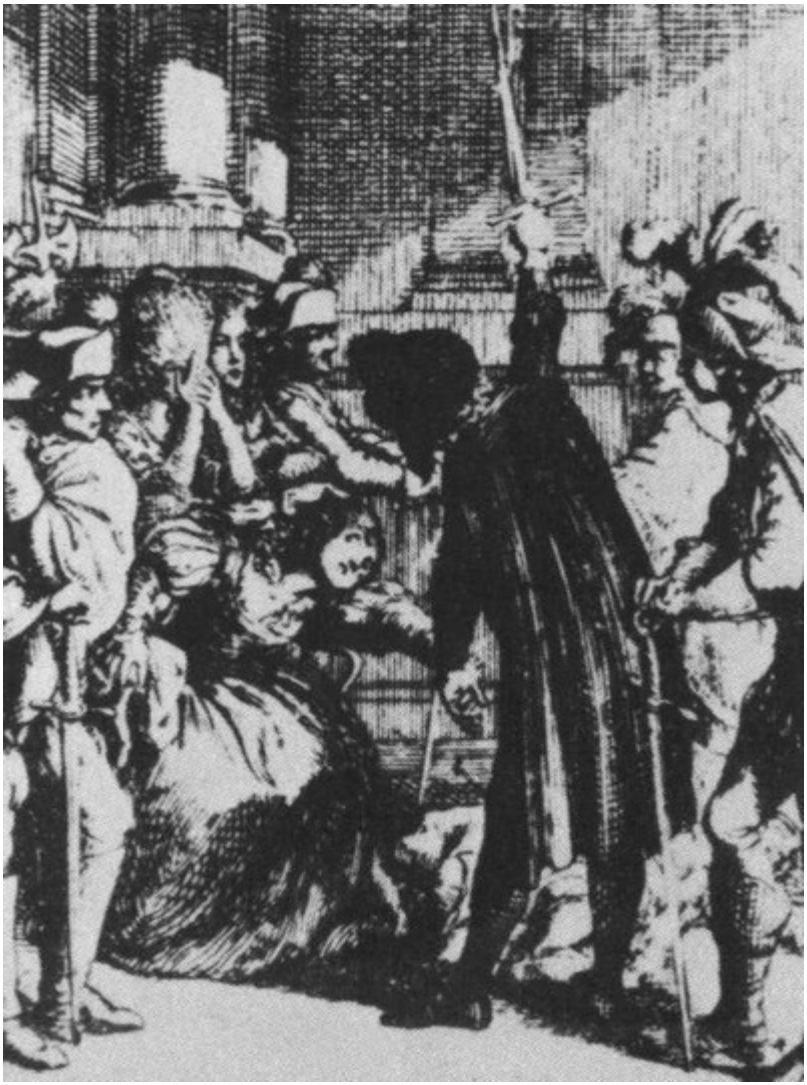
***«Гамлет» В. Шекспира в переводе Х.-М. Виланда. Фронтиспис и титульный лист книги. На фронтисписе — Ф. Брокман в роли Гамлета***

## *«ГАМЛЕТ» В. ШЕКСПИРА*

*Первый монолог Гамлета. Гамлет — Ф. Брокман*

*Встреча Гамлета с Призраком. Гамлет — Ф. Брокман*

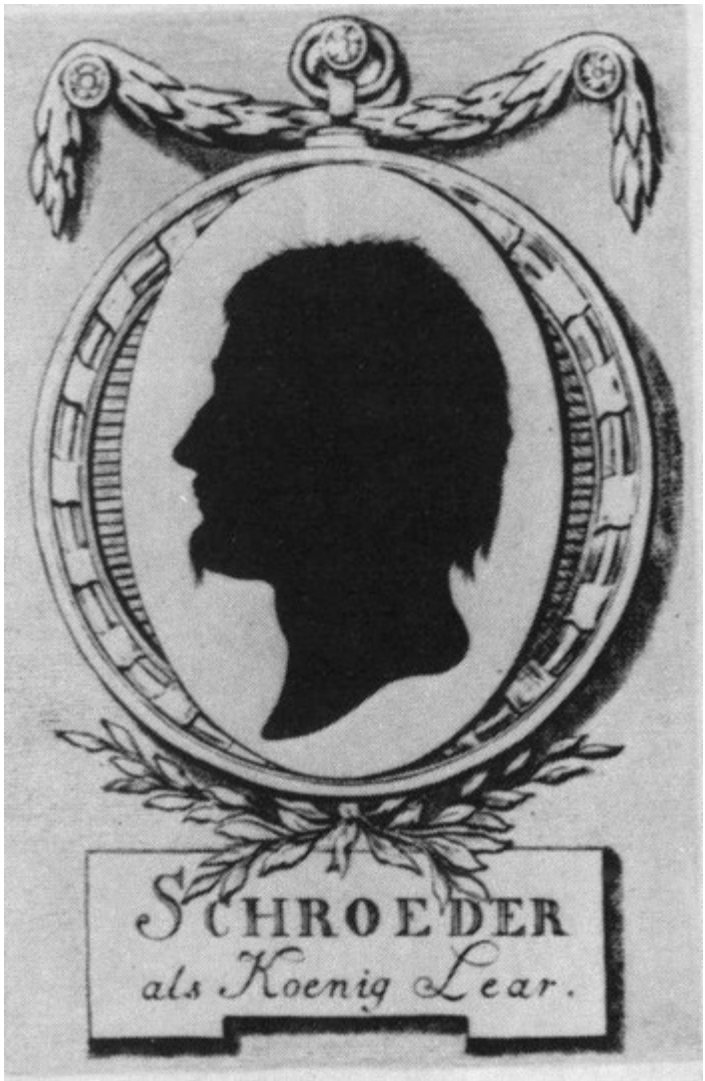
*Встреча Гамлета с Призраком. Гамлет — Ф.-Л. Шрёдер*



***Финал спектакля «Гамлет»***

***Ф. Брокман после окончания спектакля «Гамлет» в Берлине. Рисунок Д. Ходовецкого. Внизу — дарственная надпись художника актеру. 1778***

***Ф.-Л. Шрёдер в роли Лира. «Король Лир» В. Шекспира***




***Ф.-Л. Шрёдер в роли Лира. «Король Лир» В. Шекспира***

***Ф.-Л. Шрёдер в роли Фальстафа. «Генрих IV» В. Шекспира***

Seiner Königlichen allergnädigsten Preuß. Kochischen Deutscher

Maj. von Preussen privilegirte reist von der Gesellschaft Schauspieler

aufgeführet:

# Die Candidaten,

Oder:

# Die Mittel zu einem Amte zu gelangen.

Eine Comödie vom Herrn J. C. Krüger in fünf Acten.

Personen:

Der Graf, ein Patron der Candidaten . . . Hr. Waldeck.
Der Gelehrte . . . Mad. Borchers.
Baron, ein Edelmann . . . Hr. Borchers.
Ehrenfried, ein Layman . . . Hr. Waldeck.
Hermann, der Gelehrten Bedienter . . . Hr. Borchers.
Friedrich, Hofmeister bey den Söhnen des Grafen . . . Hr. Marron.
Fräulein Friedrichen, Christianens Tochter . . . Mad. Borchers.
Caroline, der Gräfin Cammermagd . . . Mad. Borchers.
Christian, der Gräfin Layman . . . Hr. Marron.
Johann, ein Schweizer Bauer . . . Hr. Meyer.

Den Beschluß macht:

Das pantomimische Ballet:

# Die Drescher.

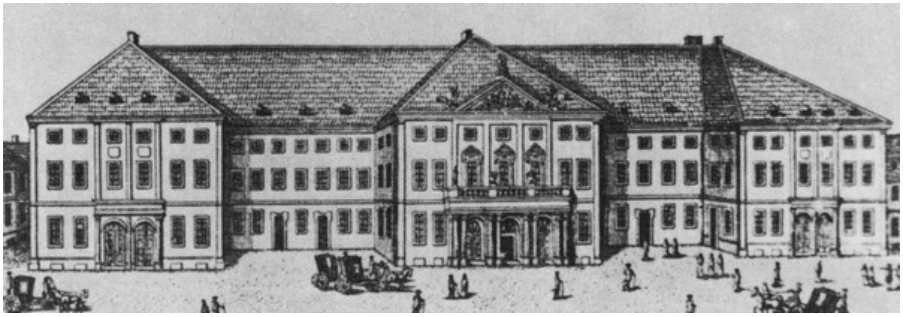
Der Anfang ist präcise um 5 Uhr.

***Афиша труппы Г.-Г. Коха. Театр на Жандарменмаркт. Берлин***

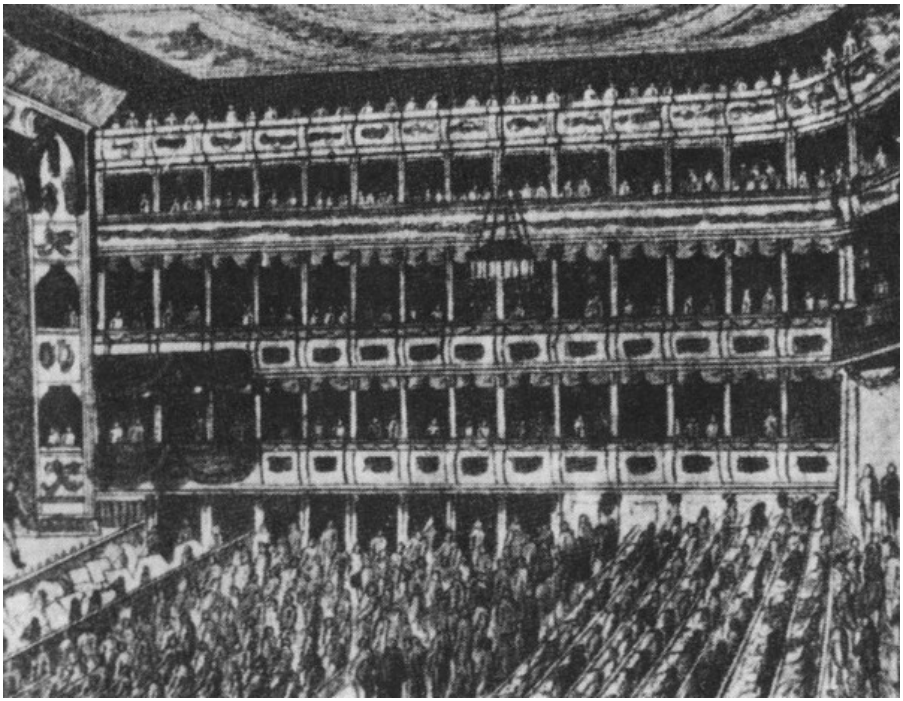
*Театр на Беренштрассе. Берлин. 1775*

***Фридрих Шиллер***

***Венский Бургтеатр***



***Мангеймский национальный театр***

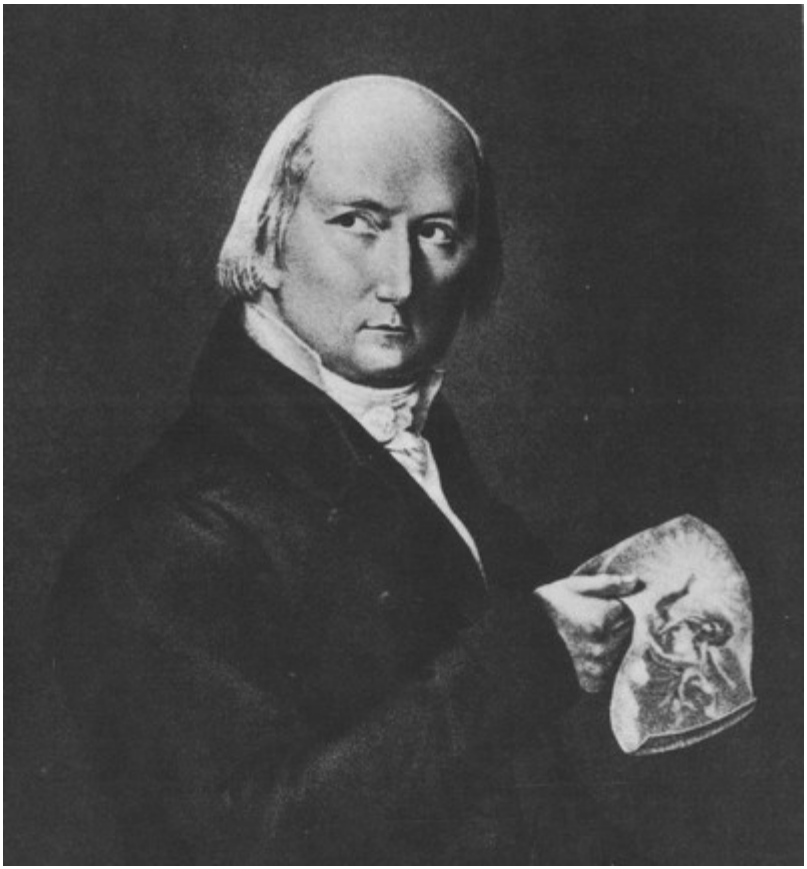


*Зрительный зал венского Бургтеатра*

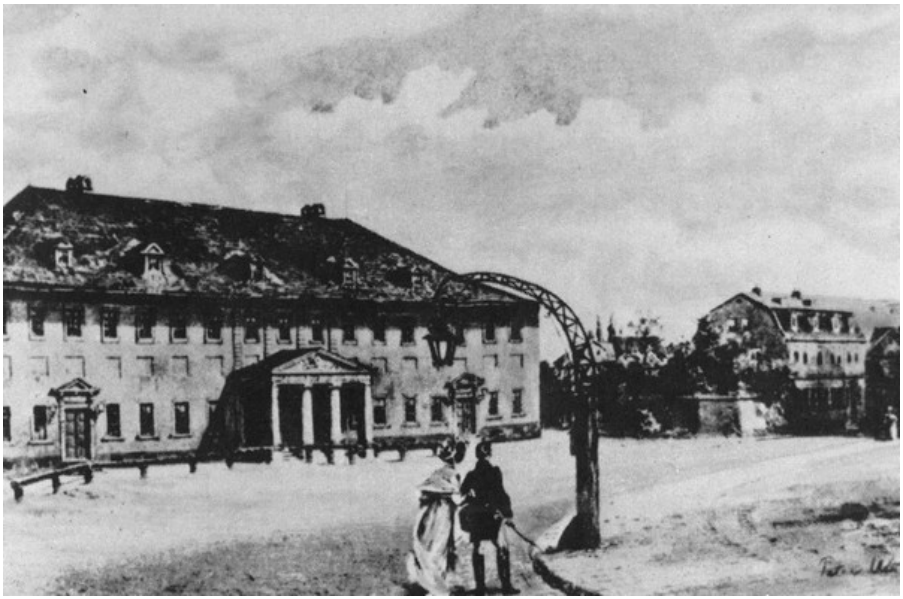
***Иоганна Сакко***

*Иоганн Генрих Мюллер*

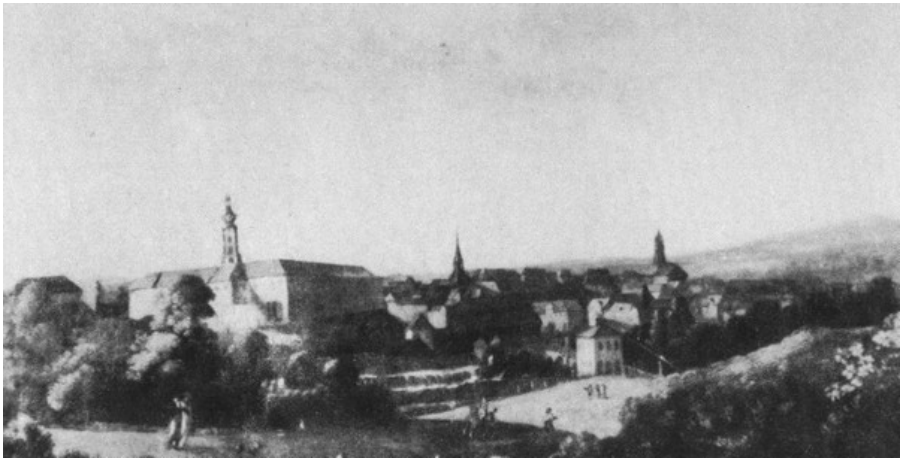
*Йозеф Ланге в роли Гамлета. «Гамлет» В. Шекспира (в переработке Ф.-Л. Шрёдера). Венский Бургтеатр*



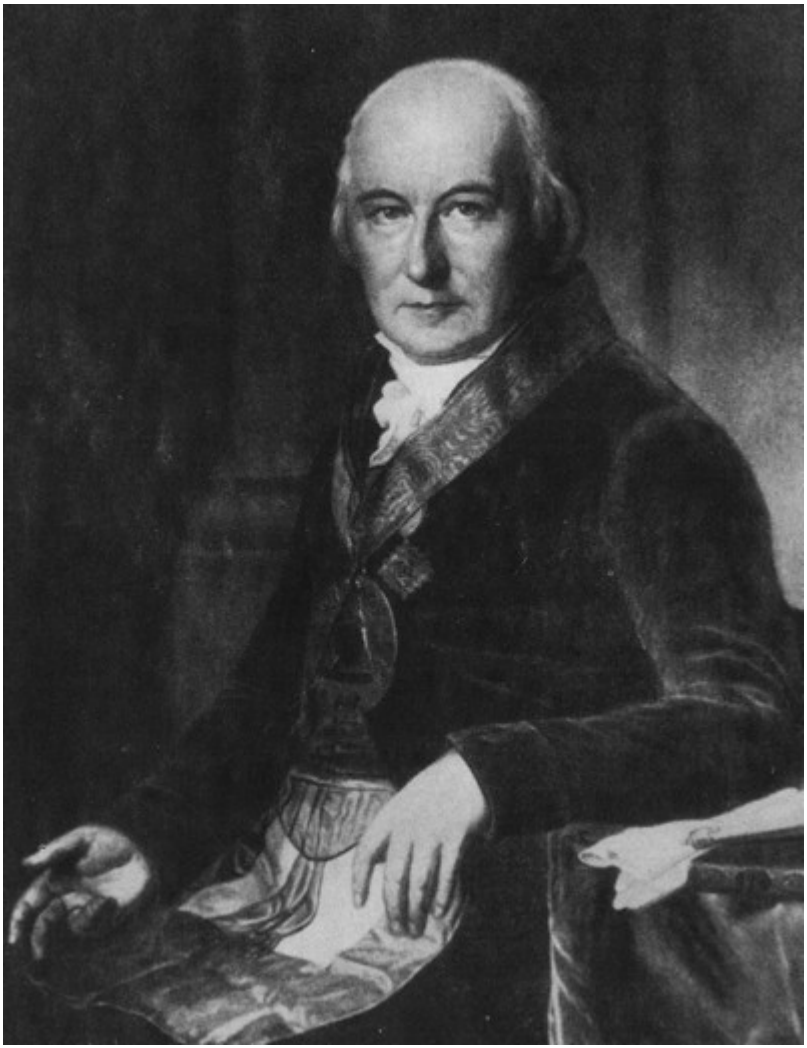
*Фридрих Людвиг Шрёдер. Начало 1780-х годов*



*Веймарский театр во времена Гёте. Акварель 1907 года*



*Вид Веймара. 1810*



***Фридрих Людвиг Шрёдер. 1791***

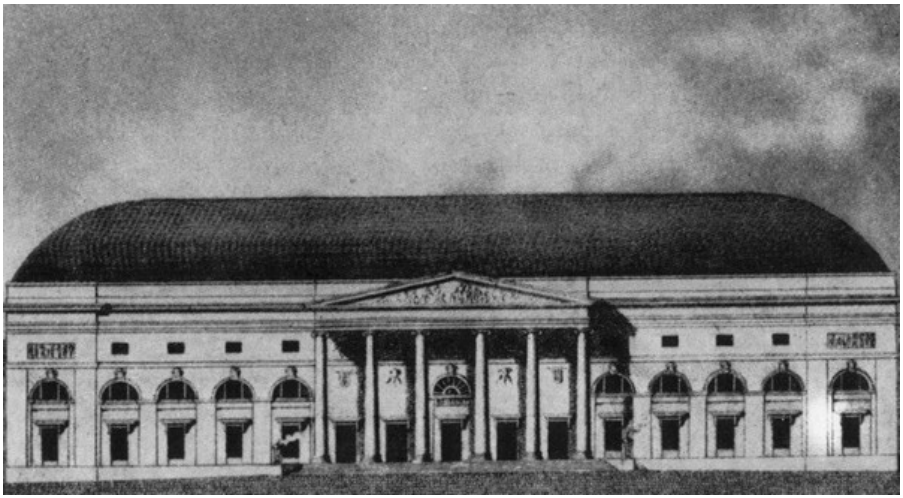
***Иоганн Вольфганг Гёте. 1791***

***Иоганн Якоб Графф — исполнитель роли Валленштейна в первой постановке «Лагеря Валленштейна» Ф. Шиллера. Веймарский театр***

***Сцена из спектакля «Лагерь Валленштейна» Ф. Шиллера (первая постановка). Веймарский театр***

***В рекрутном присутствии. Рисунок И.-В. Гёте. 1779***

***Август Вильгельм Иффланд***



*Берлинский национальный театр. 1802*

*Фридрих Людвиг Шрёдер. 1778*

**notes**

# Примечания

# 1

В тех случаях, где автор перевода не указан, — переводчик неизвестен. *(Прим. ред.)*

## 2

*Маркс К., Энгельс Ф.* Соч., т. 2, с. 561.

# 3

*Маркс К., Энгельс Ф.* Соч., т. 36, с. 33.

# 4

Эпитоматор — человек, делающий краткое извлечение из обширной области знаний. Такое определение шекспировского творчества принадлежит Гердеру.